Rivista musicale italiana

Rivista Musicale Italiana.

Volume VI. — Anno 1899.

FRATELLI BOCCA EDITORI
LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA
TORINO
MILANO - ROMA - FIRENZE
1899

INDICE DEL VOLUME VI

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

✢ MEMORIE ✢

Notes sur l'histoire du Luth en France.

(*Suite et fin.* Voir vol. V, fasc. 4°, pag. 637, ann. 1898).

VII.

Autant l'on est informé aujourd'hui relativement à la vie de Besard et à ses œuvres de luth, autant l'on reste ignorant de ce qui concerne l'auteur d'un autre recueil, d'étendue moins considérable, publié presque en même temps et sous un titre analogue: le *Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque (1), qui ne contient à peu près que les propres œuvres de son éditeur. La dédicace en est adressée à « Monseigneur le Prince », ce qui, en l'an 1600, s'appliquait à Henri de Bourbon, deuxième du nom, prince de Condé, né en 1588. Peut-être le luthiste était-il attaché au service de ce jeune prince,

(1) *Le Trésor d'Orphée, livre de tablature de luth contenant une Susane un jour, plusieurs fantaisies, préludes, passemaises, gaillardes, pavanes d'Angleterre, pavane Espagnolle, fin de gaillarde, suittes de bransles, tant à cordes avallées qu'austres, voltes et courantes, mises par Antoine Francisque.* A Paris, par la veufve Robert Ballard et son fils Pierre Ballard, imprimeurs du roy en musique, etc., 1600, in fol. (Bibl. nat.). — D'après Nuitter & Thoinan, *Les Origines de l'Opéra français*, p. xx, Francisque travaillait à la musique des ballets de cour dans les premières années du XVII[e] siècle.

auquel il parlait avec une excessive humilité: « J'ay pris hardiesse de consacrer aux autelz de vostre clémence ces premices de mes travaulx... Encore que je recognoisse trop l'imbécillité de mes forces et que par l'incapacité de l'œuvre je fasse connaître mon insuffisance, etc. ». Les soixante-cinq pièces contenues dans le volume sont presque exclusivement des airs à danser, quelques-uns très courts, d'autres traités en forme de petites fantaisies. Une seule chanson de maître s'y trouve transcrite et très développée, la « Suzanne un jour » d'Orlando de Lassus. Il n'y a pas moins d'une vingtaine de branles simples, doubles, gais, ou de Poitou, dix courantes, une seule « passemaise » et trois pavanes: ces deux formes, tellement en faveur cinquante ans auparavant, se démodaient déjà. La dernière pièce est une « Cassandre » qui nous offrira un exemple de l'utilité des anciens livres de luth pour l'éclaircissement de détails obscurs ou contestés dans les diverses branches de l'histoire musicale.

On sait que l'air de *la Cassandre*, composé sur des vers de Ronsard, servit presque exactement de timbre à l'air national français de *Vive Henri IV*. Il a donc une grande importance aux yeux de tous ceux qu'intéressent les anciens chants populaires de la France. Sa plus ancienne notation se rencontre en 1588 dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1), où elle est intitulée « air d'un branle coupé nommé Cassandre », et donnée ainsi, au folio 74 v°, sans terminaison:

M. J. Tiersot, mettant en doute l'exactitude de cette notation, a cru devoir en corriger le début et l'écrire de cette manière:

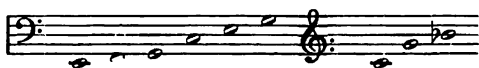
(1) *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses*, par Thoinot Arbeau (anagramme de Jehan Tabourot). Langres, s. d. (1588), in-4° (Bibl. nat.). Seconde édition, 1596 (Bibl. du Conservatoire de Paris). Une réédition en fac-simile de ce curieux et rare volume a été donnée en 1888 par M^me^ Laure Fonta.

en s'appuyant sur ce raisonnement: « Dans l'*Orchésographie* les trois *ré* de la première mesure sont remplacés par trois *do*. Mais outre que ces trois notes donnent au mouvement du chant un caractère antitonal et plus psalmodique que celui du reste de la mélodie, la version de l'air « Je suis Cassandre », tel qu'il est noté dans *la Clef des chansonniers*, et que la tradition l'a perpétué jusqu'au XVIIIe siècle, nous autorise à considérer cette variante comme une faute d'impression. Aussi l'avons-nous rectifiée... » (1).

La transcription pour luth de « la Cassandre » par Antoine Francisque prouve que la notation de l'*Orchésographie* contenait bien la mélodie primitive, dont les recueils ultérieurs, invoqués par l'historien de la Chanson populaire en France, ont altéré la première mesure (2):

(1) Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, 1889, p. 277, en note.

(2) Nous marquons par des crochets les notes de la mélodie.

Vers le milieu de son livre, Francisque donne l' « accord du luth à cordes avalées », dont l'emploi se retrouvera chez ses successeurs. Nous reproduisons cette formule, qui nous montre le luth augmenté, depuis le temps de Le Roy, de trois cordes graves toujours pincées à vide, en dehors du manche:

nous y joignons la traduction d'une jolie petite *volte*, notée par Francisque selon cet accord:

Le premier livre de luth publié en France après le *Trésor d'Orphée* fut l'œuvre de R. Ballard, dont le seul exemplaire connu de nous ne possède plus son feuillet de titre (1). Le privilège imprimé au verso du dernier feuillet est daté du 16 octobre 1611, et la dédicace est adressée à « la Reine régente », Marie de Médicis, dont la régence prit fin en 1614; c'est donc entre ces deux millésimes qu'eut lieu la publication. Qui était ce R. Ballard, et quel lien de parenté l'unissait à la famille des célèbres imprimeurs de musique, dans laquelle le prénom de Robert était presque traditionnel? L'estime où son talent était tenu est affirmée par plus d'un témoignage. L'italien Severo Bonini mentionne « Monsu Ballard, français », parmi les instrumentistes fameux de son temps (2); J.-B. Besard en 1603 avait inséré de lui une pièce dans son *The-*

(1) Il existe à la bibliothèque Mazarine, à Paris, sous la cote B 4761.
(2) La Fage, *Essais de dipthérographie musicale*, pag. 178.

saurus harmonicus (1) en l'appelant simplement « Balardus Parisiensis »; Mersenne place dans son grand traité une « courante sur le vieil ton, de M. Ballard » (2). Le médecin chroniqueur Héroard raconte, à la date du 1er septembre 1612, que Louis XIII enfant « commence à apprendre à jouer du luth par Ballard » (3). Une lettre du luthiste J. Gaultier adressée de Londres à Constantin Huygens en 1647 parle de lui comme décédé depuis quelque temps en Angleterre, et le désigne par le prénom de Jean (4). A moins que deux luthistes de la même famille n'aient vécu à la même époque, nous regardons comme une erreur l'emploi du prénom « Jean »; car si, comme nous l'avons dit, le seul exemplaire connu du livre de luth de Ballard se trouve privé de son titre, dans le courant du volume est plusieurs fois répétée devant le nom du musicien l'initiale R. qui doit représenter le prénom « Robert » (5).

Toutes ou presque toutes les pièces contenues dans ce recueil avaient été composées par Ballard pour les Ballets de cour, dont le nombre et la vogue allaient croissant. Ces sortes de spectacles présentaient ordinairement, quant au sujet, « un mélange de scènes informes, mal liées les unes aux autres » (6). La musique non plus n'y formait point un tout bien ordonné, mais s'agençait, souvent à la hâte, au moyen de morceaux empruntés ou commandés à divers compositeurs. Les musiciens du roi concouraient, chacun selon son moyen, à leur exécution; mais dans l'orchestre encore mal équilibré qui soutenait les chants et accompagnait les danses, le luth tenait

---

(1) Une « Galiarda Balardi vulgo passionata », fol. 113 v°.

(2) Mersenne, *Harmonie universelle*, Traité des instruments à cordes, p. 86. — Le nom de Ballard est cité aussi parmi les auteurs de morceaux contenus dans un manuscrit de musique en tablature française de luth appartenant à M. Kalbeck, de Vienne.

(3) *Journal de Jean Héroard*, t. II, pag. 109. Paris, 1868.

(4) *Correspondance et œuvres musicales de Const. Huygens*, publ. par Jonckbloet & Land, pag. ccx.

(5) Voyez notre article sur « le luthiste R. Ballard » dans le *Guide musical* du 19 mars 1893.

(6) Voy. *Ballets et mascarades de cour, de Henri III à Louis XIV*, recueillis et publiés par Paul Lacroix, 6 vol. in-12°. Genève, 1870 et suiv. — Nuitter & Thoinan, *Les origines de l'Opéra français*, in-8°. Paris, 1886.

une place prépondérante. Le « Discours au vray du ballet dansé par le Roy » le 29 janvier 1617, nous décrit le « grand concert de musique », exécuté par des musiciens invisibles, cachés derrière les décors de feuillage qui représentaient le jardin d'Armide. « Cette musique, composée de soixante-quatre voix, vingt-huit viollles, et quatorze luths, estoit conduite par le sieur Mauduit, et tellement concertée, qu'il sembloit que tout ensemble ne fust qu'une voix, ou plutôt que ce fussent ces oiseaux qu'Armide laissoit à l'entour de Renaud pour l'entretenir en son absence, ayant pouvoir de contrefaire les voix humaines et de chanter les plaisirs de l'amour » (1).

On aperçoit chez les compositeurs un certain effort vers une classification descriptive ou psychologique des instruments de l'orchestre. Ils réservaient aux chœurs de bergers la musette (2), aux Tritons le cornet à bouquin, aux Muses les violons (3), aux Anges les luths: car poètes, décorateurs et musiciens ne se faisaient aucun scrupule de rassembler dans un même spectacle des scènes héroïques, mythologiques, champêtres et sacrées. Le « Grand ballet du Roy, dansé en la salle du Louvre, le 12 février 1619 » pour le mariage du prince de Piémont avec Madame Chrestienne, seconde fille de Henri IV, était disposé sur un argument emprunté au poème de Torquato Tasso, et montrait dans « la forêt enchantée », une troupe de vingt-huit anges, les uns chantant, les autres dansant, qui s'approchèrent de la reine « au son de luths et de violes, que quelques-uns sonnoient » (4). Le luth accompagnait toujours les vers chantés dans l'intervalle des danses et dont l'enchaînement léger formait le sujet du ballet. C'est avec un accompagnement noté en tablature de luth qu'on les imprimait dans les recueils d'*Airs de cour*, où se succédaient des séries de morceaux composés par Gabriel Bataille, Antoine Boesset, Etienne Moulinié, Pierre Guédron et autres (5).

---

(1) P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, t. II, pag. 97.

(2) Ballet de Madame, en 1615. — *Mercure galant*, t. IV, pag. 17.

(3) Ballet pour le mariage de Louis XIII, en 1612. — *Mercure galant*, t. II, pag. 349, 350.

(4) P. Lacroix, *Ballets etc.*, t. II, pag. 161. — *Mercure*, t. V, pag. 102, 104.

(5) Nous citerons les titres de quelques-uns de ces livres: *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, Paris, Pierre Ballard,

Le double examen des airs de cour et des pièces instrumentales de Ballard montre clairement la transformation accomplie dans la musique de luth et dans l'usage de cet instrument en l'espace d'un demi-siècle. Les chansons polyphoniques ayant disparu du répertoire des chanteurs depuis la fin du règne de Henri IV, leurs transcriptions pour le luth furent aussitôt délaissées; la musique instrumentale, obligée par cet abandon des modèles de la musique vocale à voler de ses propres ailes, ne trouva plus d'appui que dans les formes rythmiques conventionnelles de la musique de danse. En leur faveur on renonça aux fantaisies, si nombreuses dans les livres d'Albert de Ripe et de ses contemporains, très rares déjà chez Antoine Francisque, absentes bientôt chez Ballard. Celui-ci, pour remédier peut-être au trop grand morcellement des airs à danser, commence à vouloir les grouper par petites séries. Ses pièces pour le « Ballet de la reine » forment une succession de quatre morceaux terminée par une courante; le « Ballet des Insensés », celui des « Esclaves » ont chacun trois parties, ou « chants ».

Le triomphe de la monodie s'affirme à la fois dans les deux répertoires: les « airs de cour » sont chantés à voix seule, et le luth qui les accompagne a pour simple mission de soutenir la mélodie et de rassurer le chanteur en l'affermissant dans le ton, sans empiéter sur ses droits par la moindre ritournelle; — les « airs à danser » que le luth seul interprète sont pareillement conçus dans le style homophonique; de gracieuses mélodies et des exercices de vélocité remplacent les accords pleins et les réponses canoniques des

---

1608 (Bibl. nat.). *Idem*, cinquième livre, 1614 (Bibl. nat.). — *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par eux mesmes*, 7e livre, 1617; 8e livre, 1618 (Bibl. nat.); 11e livre, 1623 (Bibl. nat. et Bibl. du Conserv. de Paris). — *Airs de Jean Boyer, parisien, mis en tablature de luth par luy mesme*, second livre, 1621 (Bibl. du Conserv.). — *Airs de cour mis en tablature par Antoine Boesset*, 9e livre, 1620 (Bibl. du Cons.); 10e livre, 1621 (Bibl. nat. et Bibl. du Cons.); 12e livre, 1624; 13e livre, 1626; 14e livre, 1628; 15e livre, 1632 (Bibl. du Cons.). — *Airs de cour avec la tablature de luth, de Estienne Moulinié*, 1er livre, 1624; 2e livre, 1625; 3e livre, 1629; 4e livre, 1633 (Bibl. du Cons.); 5e livre, 1635 (Bibl. nat. et Bibl. du Cons.). — *Airs de cour avec la tablature de luth de François Richard*, 1637 (Bibl. du Cons.). — *Airs faits et mis en tablature de luth par Louis de Rigaud*, 1623 (Bibl. nat., Bibl. du Cons., Bibl. de l'Arsenal).

virtuoses du XVI[e] siècle. On a vu par *la Cassandre* de Francisque quelle était la manière de broder un thème sans le briser ni le compliquer, et, par sa *Volte*, en quelle extrême simplicité consistait le traitement d'un petit morceau de danse. Du livre de Ballard nous transcrirons une pièce que son titre, non moins que son contenu, rend intéressante; elle est la dixième et dernière d'une série que l'auteur intitule « les Favorites d'Angélique », et qui se rapporte à des épisodes connus de l'histoire de la société française: Angélique Paulet, fille d'un secrétaire du roi et élève de Guédron, était une « précieuse » célèbre par sa grâce, sa beauté, et son talent de cantatrice et de luthiste; elle avait, en 1609, rempli le rôle d'Arion, dans le Ballet de la reine, à l'admiration de toute la cour, chantant et s'accompagnant du luth avec une « assurance et une justesse merveilleuses » (1). Il était très naturel que Ballard plaçât sous son nom des morceaux que, sans doute, elle avait joués, et dont peut-être elle avait fait le succès.

(1) Voy. Cousin, *La société française au XVII[e] siècle*, 4[e] édit., t. I, pag. 282 et suiv. — Ch. Livet, *Précieux et précieuses*, pag. 24. Paris, 1860.

VIII.

A ce début du XVII[e] siècle, l'observateur est en bonne place pour étudier le rôle mondain et social du luth. Les opinions étaient divisées sur l'avantage ou la bienséance qu'il y avait, pour un gentilhomme, à le cultiver. Antoine de Laval « géographe du roi », examinant la question de l'introduction du luth, de la musique en général et de la poésie dans l'éducation d'un jeune homme, convenait qu'il « en pourroit à l'avanture retirer quelque consolation pour donner seulement relasche à l'esprit abatu d'un long et ennuyeux travail »; cependant « cette Circé » lui demeurait suspecte, et il concluait par la négative en disant: « le chatouillement et le transport y est si grand qu'à qui ne prend garde à se roidir contre ces ministres de volupté, ils vous troussent court un homme et l'emportent tout entier croupir au sein de la fainéantise et de l'oysiveté » (1). — Au contraire, Froidmont, docteur en théologie, se demandant « s'il faut apprendre la musique aux princes », croit à l'infériorité d'une noblesse « qui dédaigneroit l'art de toucher agréablement les cordes d'un luth » (2). — Un troisième trouve « désavantageux et fatal à un gentilhomme » de savoir chanter, jouer du luth, faire des vers, parce que, sitôt qu'on le connaît sous cet aspect, on oublie « tout « ce qu'il y a de bon en lui, pour dire: c'est un joueur de luth, « c'est un musicien, c'est un poète » (3). — Le P. Mersenne, en qui le religieux double naturellement toujours le musicien, ne condamne pas le luth, mais l'usage exclusivement profane que tout le monde en faisait: « De mille joueurs de luth, et des autres instruments, « l'on n'en rencontre pas dix qui prennent plaisir à chanter et à « exprimer les cantiques divins, et qui n'aiment mieux jouer une « centaine de courantes, de sarabandes, ou d'allemandes, qu'un air « spirituel: de sorte qu'il semble qu'ils ayent voué tout leur travail

---

(1) *Desseins de professions nobles et publiques*, par ANTOINE DE LAVAL, fol. 5. Paris, 1612.

(2) Cité par VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, t. I, pag. 189.

(3) LA CALPRENÈDE, Préface de la tragi-comédie *Edouard* (1639).

« à la vanité, qu'ils entonnent dans le cœur par les oreilles comme « autant d'entonnoirs » (1).

Quelles que fussent les approbations et les critiques, le fait demeurait constant: jouer du luth était un moyen assuré de réussir dans le monde. C'est ainsi que M. de Pontcourlay s'attire la bienveillance de Marie de Médicis et la jalousie des courtisans qui le surnomment « pauvre joueur de luth » (2); c'est pour se distinguer d'une façon quelconque que le comte de Fiesque entreprend, malgré d'assez médiocres dispositions musicales, l'étude du chant et du théorbe, qui lui coûtent des « peines infinies »; c'est pour flatter Anne d'Autriche que tous les gens de cour, à commencer par le plus puissant du royaume, le cardinal de Richelieu, veulent jouer du luth après que la reine, déjà sur le déclin de l'âge, se fut amusée à prendre des leçons du fameux Gaultier. Les femmes, en particulier, se piquent toutes de connaître la tablature, de toucher l'instrument en vogue, ou tout au moins de le chérir et de l'admirer. Mademoiselle de Montpensier n'a garde de l'oublier dans son « Plan de vie pastorale » (3); l'auteur des *Plaisirs des dames* s'extasie devant les jeunes précieuses « qui semblent à mesme temps mourir en chantant, et donner la vie à un luth, tout inanimé qu'il est » (4). Les peintres, au lieu de placer le luth au milieu des orchestres d'anges, le mettent, dans leurs « intérieurs », aux mains des simples bourgeoises. Nombreux sont les « Concerts » et les « Leçons de musique », nombreuses les figures de luth et de théorbe, parmi les délicieux tableaux de chevalet des écoles française, flamande et hollandaise. Renchérissant sur tous les éloges, le normand René François donne des effets d'une musique de luth la plus curieuse description: « On fait « dire au luth tout ce qu'on veut, et fait-on des auditeurs tout ce « qu'on veut. Quand un brave joueur en prend un, et pour taster « les cordes et les accords, se met sur un bout de table à rechercher

(1) Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636. Première préface générale au lecteur.

(2) A. de Bonneau-Avenant, *La Duchesse d'Aiguillon*, pag. 6, 9 et 25. Paris, 1879.

(3) *Mémoires* de M^elle^ de Montpensier, édit. 1655, t. VII.

(4) *Les plaisirs des dames*, par M. de Grenaille, sieur de Chatounieres, pag. 288, 1641.

« une fantaisie: il a si tôt donné trois pinçades et entamé l'air d'un « fredon, qu'il attire les yeux et les oreilles de tout le monde; s'il « veut faire mourir les chordes sous ses doigts, il transporte tous « ces gens, et les charme d'une gaye melancholie, si que l'un lais- « sant tomber son menton sur sa poictrine, l'autre sur sa main, qui « laschement s'estend tout de son long comme tiré par l'aureille; « l'autre a les yeux tout ouverts, ou la bouche ouverte, comme s'il « avoit cloué son esprit sur les chordes; vous diriez que tous sont « privés de sentiment, hormis l'ouye, comme si l'ame ayant aban- « donné tous les sens, se fut retirée au bord des aureilles, pour « jouyr plus à son aise de sa puissante harmonie: mais si, chan- « geant son jeu, il ressuscite ses chordes, aussitost il remet en vie « tous les assistants, et leur remettant le cœur au ventre, et l'ame « ès sentiments, à qui elle avoit esté volée, ramène tout le monde « avec estonnement, et faict ce qu'il veut des hommes » (1).

Quelques amateurs s'acquéraient une réputation spéciale: Louis Duguerrier, peintre miniaturiste distingué, passait pour « parler bien, aimer la musique, et toucher le théorbe en perfection » (2). Mais le type par excellence des luthistes amateurs se trouvait hors de France: c'était Constantin Huygens, dont l'ardeur musicale n'était pas encore refroidie à 79 ans, et qui se vantait d'avoir composé 769 pièces pour le luth, le théorbe, le clavecin et la viole de gambe (3).

Un petit nombre de faiseurs de luths et de théorbes français du XVII[e] siècle sont connus: Doué, que Huygens qualifiait d' « excellentissime », travaillait à Paris, et fit en 1669 un voyage en Angleterre (4). — Claude Colin et Estienne Flament en 1651, Antoine Hudot en 1668, étaient « maîtres faiseurs de luths » à Paris (5); à Angers vivait en 1608 un « faiseur de lutz et autres instruments », nommé Marc (6). — A Lyon se perpétuait l'école de lu-

(1) René François, *Essai des merveilles de nature*, pag. 474. Rouen, 1621.

(2) Mariette, *Abecedario*, publ. par De Chennevières et De Montaiglon, Paris, 1853.

(3) Voy. *Correspondance et œuvres musicales de Const. Huygens*, publ. par Jonckbloet et Land, pag. xxvj.

(4) *Ibid.*, pag. 48.

(5) Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, pag. 10, 11. Orléans, 1876.

(6) C. Port, *Les Artistes angevins*, in-8°, 1881, art. *Marc*.

therie dont nous avons cité plusieurs représentants à la fin du XVI[e] siècle.

On ne se contentait plus de l'ancien patron du luth. A Paris, le facteur Lemaire construisait des instruments dont le manche, modifié par l'addition de « plusieurs touches dont les unes sont faites par de petits ressorts que le pouce touche par dessous », permettait l'emploi de la gamme enharmonique (1); le même constructeur avait imaginé aussi un instrument nouveau de la même famille, auquel il avait donné un nom qui était l'anagramme du sien, l'*almerie* (2): ces essais, contemporains de l'agrandissement de l'ancien luth en théorbe, témoignaient de la tendance vers un accroissement de la sonorité et de l'étendue de l'instrument. Désormais les deux formes rivales, — le luth ancien, augmenté au grave de plusieurs cordes ou chœurs, et le théorbe ou archiluth, dans lequel un second manche supportait le groupe plus considérable des cordes ajoutées, — allaient vivre côte à côte, l'un conservant les préférences des solistes pour l'exécution des pièces, et le second acquérant un rôle prépondérant dans l'accompagnement de la voix (3).

Les luths les plus estimés étaient ceux de Bologne, signés de Laux Maler; leur prix était fort élevé: vers 1650, les lettres de Huygens nous apprennent qu'ils atteignaient la valeur de 40 à 60 pistoles, ou 30 livres sterling. Pour les cordes, on préférait celles de Lyon. Au commencement du siècle, un certain Orinthio de Sentis, italien d'origine, établi comme faiseur de luths à Nancy, avait obtenu du duc de Lorraine des privilèges spéciaux pour la fabrication des cordes (4).

Une fois en possession d'un bel instrument, garni de bonnes cordes, l'amateur prenait de son trésor des soins jaloux et singuliers; lisez

(1) MERSENNE, *Harmonie univ.* Traité des chants, pag. 439.

(2) *Mémoires* de Michel de Marolles, t. III, pag. 206.

(3) Nous renvoyons pour la double figure du luth et du théorbe à l'*Harmonie universelle*, du P. MERSENNE, Traité des instruments à cordes, en rappelant que ces figures ont été reproduites, en proportions réduites, dans la *Correspondance de Const. Huygens*, et dans l'*Histoire de la musique*, de HENRI LAVOIX, pag. 131.

(4) *Inventaire-sommaire des Archives départementales. Meurthe et Moselle*, B 1346 et B 7379 (années 1613 et 1616).

plutôt les recommandations de l'anglais Thomas Mace pour l'entretien d'un luth ou d'un théorbe: « Vous ferez bien, si vous le « mettez de côté pendant le jour, de le placer dans un lit qui soit « en constant usage, entre les couvertures, mais jamais entre les « draps, parcequ'ils pourraient être moites. C'est là la plus sûre et « la meilleure place pour le conserver. Il y a beaucoup de grands « avantages à faire ainsi: vous empêchez vos cordes de se rompre; « vous conservez votre luth en bon ordre, de sorte que vous aurez « peu de dérangement dans son accord; il résonnera plus brillam- « ment et plus agréablement, et vous donnera beaucoup de plaisir « lorsque vous le toucherez; si vous avez une occasion extraordinaire « de mettre votre luth à un diapason plus élevé, vous pourrez le « faire sans accident, tandis qu'autrement vous ne sauriez y par- « venir sans mettre en danger votre instrument et vos cordes; ce « sera une grande sûreté pour votre luth, qui sera préservé du dé- « labrement; vous éviterez beaucoup de dégât en empêchant les « barres de se rompre, et la table de s'enfoncer: et ces six avan- « tages réunis doivent en produire un septième, qui est de faciliter « certainement beaucoup le jeu du luth et de le rendre plus dé- « licieux. Seulement, il ne faut pas être assez étourdi pour se jeter « sur le lit pendant que le luth y est, car j'ai vu quelques bons « luths abîmés par un tel coup... » (1).

Tels étaient l'universel emploi et la vogue sans bornes du luth, qu'on l'introduisait jusque dans l'église. Les historiens qui décrivent en détail les cérémonies publiques nous indiquent sa présence, aux jours solennels, dans les orchestres religieux. Le 20 octobre 1602, par exemple, pour fêter l'alliance des Suisses et du roi de France, Henri IV se rendit en l'église Notre-Dame de Paris, où fut exécutée à son entrée « une très bonne et excellente musique de voix, « d'orgue, luths et violes, qui dura un bon quart d'heure » (2). En 1633, un chanoine du Mans, faisant fondation d'un office annuel de Sainte-Cécile, prescrivit que le *Kyrie* et le *Gloria* fussent en

---

(1) Thomas Mace, *Musick's Monument*, 1676. Deuxième partie, Traité du luth.

(2) *Mémoires-journaux* de Pierre de l'Estoile, à la date du 20 octobre 1602.

musique, à trois chœurs jouant ou chantant alternativement: 1° l'orgue; 2° des violes, luths et autres instruments, assistés de quelque voix; 3° les vicaires, enfants de chœur, chantres et musiciens ordinaires de l'église du Mans (1). L'usage existait hors de France: Maugars parle de « quelques archiluths » entendus dans une chapelle de Rome en 1639, où ils jouaient « de certains airs de mesure de ballet, en se répondant les uns aux autres » (2). En Allemagne, dans le siècle précédent, l'on avait même vu, en de pauvres villages, un luth, touché par quelque sacristain, tenir lieu d'un orgue pour l'exécution de parties entières de la messe (3).

IX.

Pour mettre quelque clarté dans la nomenclature très fournie des luthistes français au XVII[e] siècle, nous chercherons d'abord à reconstituer la liste de ceux que des fonctions officielles à la cour plaçaient surtout en évidence.

Le goût prononcé que Louis XIII manifesta souvent, et jusqu'au matin même de sa mort, pour la musique, avait été encouragé et préparé chez lui presque dès le berceau; avant qu'il eût atteint l'âge de trois ans, sa maison comprenait déjà un joueur de violon, Boileau, qui l'amusait par des airs à danser, et un joueur de luth, *Florent Indret*, « pour l'endormir » (4). Plus tard, ce musicien fut valet de chambre de la reine Anne d'Autriche, qu'il cessa de servir en 1630. Jusqu'en 1643, année de la mort de Louis XIII, nous trouvons son nom parmi ceux des « officiers qui estoient sur l'estat du Roy auparavant son advènement à la couronne, lesquels Sa Majesté veut estre employés et payés de leurs gages, et seront suprimez, leur deceds advenant, sans qu'ils puissent résigner ». Sa pension,

(1) Anjubault, *La Sainte-Cécile au Mans depuis 1633*, pag. 12. Le Mans, 1862.

(2) Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, pag. 28, édit. Thoinan.

(3) G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste*, pag. 12. Leipzig, 1893.

(4) *Journal de Jean Heroard*, 3 février 1604, tome I, pag. 62.

de 300 livres, lui fut maintenue sous le règne suivant: en 1657, on le classait encore à la suite des « gentilshommes de la manche » (1).

Jean Mesnager et *René Saman* étaient tous deux, en 1619, joueurs de luth de la chambre du roi, à 600 livres de gages; Saman possédait en même temps la charge de précepteur pour le luth des enfants de la chapelle de musique de S. M., pour le second semestre, avec 300 livres de gages (2). *François Richard*, qui tenait ce même emploi pendant le premier semestre, était de plus « maître pour le luth des enfants de la musique de la chambre du roi »; en 1631, il avait son fils en survivance; en 1634, il était au service particulier de la reine Anne d'Autriche, comme joueur de luth; quatre ans plus tard, il avait encore la charge de compositeur de la chambre du roi, dont son fils possédait la survivance (3). François Richard mourut à Paris, le 20 ou 21 octobre 1650 (4).

Gabriel Bataille, auteur de onze recueils d'airs de cour mis en tablature de luth, était maître de la musique de la reine Anne d'Autriche; il mourut le 17 décembre 1630, et eut pour successeur son fils, qui portait le même prénom; celui-ci quitta la cour en 1662, après la mort d'Anne d'Autriche, « sa bonne maistresse », et se fit ermite à Saint-Blandin, dans le diocèse de Meaux, où il mourut le 30 avril 1676 (5).

En 1633, la charge de maître de luth des enfants de la chapelle, pour le second semestre, précédemment possédée par René Saman, appartenait à *Jean Bruslet*, auparavant joueur de cornet (6). En 1638—1643, *Gabriel Caignet* le jeune a le titre de joueur de luth

---

(1) Bibl. nat. Ms. Clair. 837, pag. 3433 et 3721; Clair. 814, fol. 79; fr. 21, 479, fol. 232; État général des officiers domestiques et commensaux de la maison du roi, pag. 23. Paris, 1657.

(2) Bibl. nat. Ms. Clair. 808, pag. 104 et 116.

(3) Bibl. nat. Ms. Clair. 808, pag. 91 et 112; Clair, 814, fol. 69 et 70; fr. 10411; Arch. nat. Z1a, 486. — Nous avons cité, dans une note précédente, le titre des *Airs de cour* de François Richard, publiés en 1637.

(4) Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, pag. 15.

(5) Jal, *Dictionn. critique*, art. Bataille. — Th. Lhuillier, *Notes sur quelques artistes musiciens dans la Brie*, pag. 6. Meaux, 1870. — Nous avons cité plus haut les titres des recueils d'*Airs de cour* de G. Bataille père.

(6) Arch. nat. Z1a, 486.

de la chambre du roi, son homonyme, Gabriel Caignet l'aîné, étant joueur de viole (1). A la même époque apparaît *Pierre de Nyert*, excellent luthiste et chanteur, né à Bayonne en 1597, serviteur d'abord du duc d'Épernon et du duc de Mortemart, qui le fit entendre à Louis XIII pendant les journées passées devant les barricades de Suze, en 1629: le roi en fut si enchanté qu'il voulut se l'attacher et en fit un de ses « valets de garde-robe ». Nyert fut un des trois ou quatre musiciens que Louis XIII réunissait auprès de son lit, les derniers jours qui précédèrent sa mort, pour lui chanter au luth des « airs de dévotion ». Sous Louis XIV, il devint l'un des quatre valets de chambre ordinaires du roi, « couchant en icelle et ayant les clefs des coffres »; il mourut le 12 février 1682, âgé de 86 ans. Sa charge passa à son fils, puis à son petit-fils, qui n'avaient point hérité de son talent musical (2). Habile exécutant sur le luth, Pierre de Nyert était surtout estimé comme chanteur; mieux qu'aucun autre il savait manier

> Le théorbe charmant qu'on ne vouloit entendre
> Que dans une ruelle avec une voix tendre (3).

Ayant suivi en Italie dans une ambassade le maréchal de Créqui, il s'était au retour efforcé d' « ajuster la méthode italienne avec la françoise », à l'applaudissement « de tous les honnestes gens ».

D'Assoucy en 1648, La Fontaine en 1677 lui adressèrent des épîtres en vers. Constantin Huygens lui écrivait en 1670 pour le remercier d'un envoi de musique de chant et de luth et lui offrir quelques-unes de ses propres pièces (4).

---

(1) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, fol. 69 et fr. 21.479, fol. 226 v°.

(2) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, f. 193 et 457. — Jal, *Dictionnaire critique*, art. Nyert, pag. 921. — *Journal de Dangeau*, t. II, pag. 217 et t. VIII, pag. 249. — *Archives curieuses de l'hist. de France*, publ. par Cimber et Danjou, t. XX, pag. 431. — C'est de François de Nyert fils que parle Madame de Sévigné, le 12 octobre 1689.

(3) La Fontaine, *Épître à M. de Niert*, dans ses *Œuvres*, édit. des Grands écrivains de la France, t. IX, pag. 157.

(4) Maugars, *Responce à un curieux*, pag. 40, édit. Thoinan. — Lemaire et Lavoix, *Le chant*, pag. 326, 1881. — *Corresp. et œuvres musicales* de C. Huygens, pag. 54.

Louis de Mollier, qu'on appelait « le petit Molière », par la ressemblance de son nom avec celui de l'illustre auteur comique, était devenu joueur de luth du roi en 1650, par la mort de François Richard, dont il était survivancier depuis 1646. Il fut aussi « maître pour le luth » des enfants de la chapelle et de la chambre, partageant cette charge avec Pierre Chabanceau de La Barre, plus renommé comme claveciniste (1). Mollier mourut le 18 avril 1668 et eut pour successeur son gendre *Léonard Ithier*, qui était son survivancier depuis 1664, et qui ne disparut des registres qu'après 1715, année de la mort de Louis XIV (2).

François Pinel, en 1657, était désigné par le titre de « joueur de luth choisi pour enseigner Sa Majesté »; mais Louis XIV, avec raison peu soucieux de passer grand temps à des leçons de musique, et, le cas échéant, plus enclin à s'amuser d'une guitare que d'un luth, fit de Pinel un « ordinaire de la musique de la chambre pour le théorbe »; il conserva cet emploi jusqu'à 1671 (3). Quelques pièces de sa composition subsistent (4); d'autres, citées, n'ont pas été retrouvées (5). *Laurent Dupré*, qui le remplaça comme joueur de théorbe en 1671, figure en 1683 parmi les exécutants du concert des *Fontaines de Versailles*, donné dans les appartements du roi,

(1) Il était le frère du compositeur Joseph Chabanceau de La Barre, dit l'abbé de La Barre, parce qu'il était possesseur d'un bénéfice ecclésiastique, l'abbaye de St. Hilaire, à Carcassonne.

(2) Arch. nat. Z1a, 486. — Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 171, 254, 255; ms. fr. 11210. — État général des officiers domestiques, etc., pag. 90, 1657. — Jal, *Dictionnaire critique*, art. *Mollier*, pag. 876. — Lettres de Mme de Sévigné des 6 mars 1671 et 23 mai 1672. — Nous nous abstiendrons de dresser la liste des œuvres de Mollier, dont aucune n'appartient spécialement à la littérature du luth.

(3) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 255. — Etat général des domestiques, etc., pag. 153. 1657. — Jal, *Dictionn. crit.*, art. *théorbe*, pag. 1182.

(4) Un « Tombeau du roi d'Angleterre » dans le Ms. Vm7, 6214 de la Bibl. nat. — Une ou plusieurs pièces dans un ms. que M. Tappert a cité comme appartenant à une bibliothèque allemande, sans donner plus de détails (*Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, t. XIII (1886), pag. 141).

(5) Le Catalogue des livres de musique imprimés chez Etienne Roger d'Amsterdam (1707) annonçait un recueil de « Suittes pour le luth avec un violon ou flûte et une basse continue ad libitum, de la composition de Mrs Du Fau, L'Enclos, Pinel, Lulli, Bruyninghs, Le Fevre et autres habiles maîtres ».

et dont la musique avait été composée par La Lande (1); il vivait encore à Paris en 1692 (2). En assurant que Laurent Dupré était mort, âgé de 89 ans, le 25 mars 1680, Jal a probablement confondu deux individus du même nom (3): à l'appui de cette supposition nous pouvons remarquer que parmi les pièces connues sous le nom de Dupré, plusieurs portent la mention « Dupré d' Angleterre » (4).

Robert de Visée était à la fois joueur de guitare et de théorbe; un écrivain le mentionne à ces deux titres dès 1680 (5); la préface de son premier livre de guitare nous apprend qu'il était en 1682 attaché à la personne du Dauphin, et Dangeau le montre en 1686 en fonctions auprès du roi (6); trente ans plus tard, au lendemain de la mort de Louis XIV, il compte encore parmi les musiciens de la chambre du roi, avec 600 livres de gages, ayant son fils en survivance (7). Dans l'intervalle, il avait porté son théorbe ou sa guitare dans les concerts de la cour, dans les séances intimes des appartements de Madame de Maintenon, dans les fêtes de Sceaux chez la duchesse du Maine, dans les réunions brillantes qu'occasionnait un mariage dans la noblesse (8). Deux livres de pièces de guitare, un livre de pièces de théorbe, tous imprimés en notation usuelle, et non pas en tablature, et quelques morceaux recueillis en copie par

---

(1) Le ms. de cet ouvrage, copié par Philidor, est au Conservatoire de Paris: voy. Weckerlin, *Catal. de la réserve*, 1885, pag. 356.

(2) *Le livre commode des adresses de Paris pour 1692*, par Abraham Du Pradel, publ. par Ed. Fournier, t. I, pag. 210.

(3) Jal, *Dictionn. critique*, art. *théorbe*, pag. 1182.

(4) Ce sont le *Tombeau* de Du Faux, une courante, une sarabande, une gavotte, dans le ms. Milleran, à la Bibl. du Conserv. de Paris. — Quatre autres pièces portent simplement le nom de Dupré dans le ms. Vm7. 6211 de la Bibl. nat.

(5) *Lettre de M. Le Gallois à Melle Regnault de Solier touchant la musique*, pag. 62. Paris, 1680.

(6) *Journal de Dangeau*, édit. Soulié et Dussieux, t. I, pag. 332.

(7) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 499.

(8) *Journal de Dangeau*. t. IX, pag. 332 et t. X, pag. 161 et 428. — *Mercure de France*, pag. 229, mai 1710. — *Lettres de Mme de Sévigné*, édit. Sacy, t. IX, pag. 189.

un de ses élèves, peuvent justifier le renom de Robert de Visée comme virtuose-compositeur (1).

Dans un rang secondaire se tenaient *Nicolas Martineau*, sieur de Bignons « maistre à jouer du luth de Mgr le Dauphin », en 1671 (2), et *Pierre Hedouin*, placé en 1657 dans les Écuries, pour s'occuper de l'éducation des pages (3). Un joueur de luth était partie obligée du luxe qu'affichaient les hauts personnages: le grand prieur de Vendome entretenait à ce titre un flamand nommé *Vanbroc*, attaché plus tard, en 1635, au comte de Soissons (4); *Jean Le Messager* était luthiste de l'écurie du duc d'Orléans, en 1669 (5). Charles IV, duc de Lorraine, avait en 1630 à son service cinq joueurs de luth, de théorbe et de basse de viole (6); en 1631, l'un de ses musiciens était le luthiste *Vignon* que Mersenne désigne comme un de plus excellents virtuoses de son temps (7).

X.

La diffusion croissante de la culture musicale eut bientôt pour effet d'étendre très loin au delà du noyau formé par la maison du roi, le nombre des virtuoses et des compositeurs qui s'adressaient directement au public, et qui cherchaient, pour atteindre la gloire ou la fortune, une voie différente de celle qui consistait à remplir

---

(1) *Livre de Guittare, dédié au Roy, composé par Robert de Visée*, etc. (Achevé d'imprimer le 25 juillet 1682). — *Livre de pièces pour la Guitarre, dédié au Roy*, etc. (Achevé d'imprimer le 8 mars 1686). Tous deux à la Bibl. nat. — *Pièces de théorbe et de luth, mises en partition, dessus et basse, composées par M. de Visée, ordinaire de la musique de la chambre du Roy*, etc., Paris, 1716 (Bibl. de la ville de Besançon). — Pièces copiées dans les deux volumes mss. de Vaudry de Saizenay (Bibl. de Besançon), dont il sera parlé plus loin.

(2) Bibl. nat. Ms. fr. 7835, pièce n° 58.

(3) Estat général des officiers domestiques, etc., pag. 153. 1657.

(4) *Mémoires* du cardinal de Retz, édit. Hachette, t. I, pag. 116.

(5) *État de la France*, par N. Besongne, pag. 435. 1669.

(6) Jacquot, *La musique en Lorraine*, pag. 99.

(7) *Inventaire-Sommaire des Archives départ. Meurthe et Moselle*, B 1485. — Mersenne, *Harmonie universelle*. Traité des instruments à cordes, pag. 92.

auprès du souverain des fonctions « domestiques ». C'est dans la liste abondante des musiciens ainsi dégagés de toute attache officielle, que nous allons rencontrer quelques-uns des plus brillants représentants de la musique de luth en France au XVII[e] siècle.

Le P. Mersenne, en 1636, tenait les sieurs Gaultier, L'Enclos et Marandé, pour « les plus excellens joueurs de luth qui vivent maintenant », et leur adjoignait « ceux qui composent de la tablature pour cet instrument, comme Mezangeau, Vincent, etc. » (1). Dans une autre partie de son livre, il fait l'éloge de Basset « dont je décrirois, dit-il, la louange et les vertus, si sa modestie ne m'en empeschoit, et si elles n'estoient assez cogneües dans Paris, où il enseigne ». C'est à lui qu'il demande de rédiger le petit traité de « l'Art de toucher le luth », qu'il insère dans son gros livre (2). Plus loin, il donne pour exemples notés, après la courante de Ballard, trois allemandes de Mezangeau, de Chancy et du même Basset (3); il énumère encore, à titre d'excellents luthistes « les sieurs L'Enclos, Gautier, Blanc-rocher, Merville et le Vignon » (4).

Le onzième discours de l'abbé de Marolles, écrit en 1657, et qui a pour sujet « l'excellence de la ville de Paris », renferme sur les musiciens un assez long passage où l'auteur dit avoir « ouï toucher admirablement le luth » par Mezangeau, Le Bret, Gaultier, Marandé, Blancrocher et Des Forges (5). — Quelques-uns des mêmes noms reparaissent en 1680 sous la plume de Le Gallois: « On a vu pour le luth les deux Gautiers, Hemon, Blancrocher, Du But le père,

---

(1) Le P. Mersenne, *Harmonie universelle*. Première préface générale au lecteur.

(2) Mersenne, *Idem*, Traité des instruments à cordes, pag. 76. Des extraits étendus de la méthode de Basset ont été reproduits par MM. Jonckbloet et Land dans l'introduction de leur édition de la *Correspondance* de Huygens, pag. cclxxj et suiv.

(3) Mersenne, pag. 86 et suiv. — Chancy, si l'on en croit Fétis, était plutôt joueur de mandore; Mersenne, en effet, pag. 93, donne de lui une allemande pour la mandore. Mais François Chancy était avant tout chanteur et compositeur d'œuvres vocales, que Fétis n'a pas connues.

(4) Mersenne, *Idem*, pag. 92.

(5) *Mémoires* de Michel de Marolles, 2[e] édit., 1755, t. III, pag. 208. — Ce discours a été réédité en 1879 per M. l'abbé V. Dufour dans sa *Collection des anciennes descriptions de Paris*.

Porion; et on y voit maintenant M. Du But le fils, M. Mouton, M. de Solera, M. Galot, et quelques autres encore.... MM. Le Moine, Pinel, de Visé, Hurel pour le théorbe » (1).

Une double liste de « maîtres pour le luth » et de « maîtres pour le théorbe », fournie en 1691 et 1692 par le *Livre commode des adresses de Paris*, peut servir à prouver la prépondérance du théorbe. En effet, l'auteur ne mentionne pour le luth en 1691 que quatre professeurs: Mouton, Du Buc (Du But le fils), Gallot et Jacquesson; ces deux derniers ont disparu de l'édition de 1692, sans être remplacés; mais les théorbistes sont au nombre de huit: Dupré et de La Barre, musiciens du roi, Pinel, Le Moyne, Aubin, Poussilac ou Poussilot, en même temps maître de guitare, Lavaux et Hurel. — De Visée est rangé parmi les « maîtres pour la guitare » (2). La renommée de quelques-uns de ces artistes avait passé les frontières de France: Philippe Frantz Le Sage de Richée, dans la préface du livre de luth qu'il publia en Allemagne en 1695, annonce que ses pièces ont été composées « d'après les règles de célèbres maîtres, Messieurs Du Faut, Gautier et Mouton »; il se vante d'avoir entendu ce dernier, et d'avoir « eu le bonheur d'être son élève » (3). Ernest-Gottlieb Baron connaissait Mouton, Gallot, Gaultier, Du Faut, mais d'une façon très imparfaite, puisqu'il croyait que les Français « n'avaient pas composé grand' chose pour le luth » (4). Son erreur s'explique par l'époque tardive où il écrivait: le luth, vers 1727, était à la veille d'une disparition totale; tout le répertoire du XVI[e] et de la première moitié du XVII[e] siècle était abandonné, et les auteurs français, depuis 1650, n'imprimaient plus guère leurs livres de ta-

---

(1) *Lettre de M. Le Gallois à M[elle] Regnault de Solier touchant la musique*, pag. 62. 1680.

(2) Abraham du Pradel, *Le livre commode des adresses de Paris pour 1692*, publ. par E. Fournier, t. I, pag. 210, 211. Paris, 1878.

(3) Voy. l'étude de M. Hugo Riemann sur Le Sage de Richée, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXI, 1889, pag. 10 et suiv. Ce musicien, certainement français d'origine, mais fixé à l'étranger, doit rester, ainsi que Nicolas Vallet et Jacques de Saint-Luc, en dehors du cadre déjà trop vaste de nos recherches.

(4) E.-G. Baron, *Historisch, theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, etc., pag. 3 et 85. Nuremberg, 1727.

blature: c'est par des manuscrits qu'une grande partie de leurs œuvres nous a été transmise. Un catalogue abrégé de ceux de ces manuscrits que nous avons consultés, ou dont l'existence nous a été signalée en dehors de notre portée, donnera une indispensable garantie d'exactitude à ces notes, et sera sans doute secourable à ceux de nos confrères que tenterait la poursuite de la même étude.

Bibliothèque Nationale de Paris: Manuscrit Vm 7, 370, formé par Sébastien de Brossard et intitulé « Pièces de luth recueillies et écrites à Caen et autres lieux, ès années 1672, 1673, etc. ». — Pièces de Gautier, le vieux Gautier, Du But, Émond (Hémon), Bocquet, La Baulle, Gallot et anonymes (1).

Manuscrit Vm 7, 6211 (ancienne cote Vm 2659), sans titre, de la même époque et de plusieurs écritures, ayant appartenu à Séb. de Brossard. — Pièces de Gautier, le vieux Gautier, Gautier de Paris, Gautier de Lyon, Du But, Dupré, Lamare le Bras, Vincent et Mezangeau.

Manuscrit Vm 7, 6212 (anc. cote Vm 2660), de plusieurs écritures, portant la signature de « Marguerite Monin » avec la date 1664, et de « Madame Falconet », auxquelles il a appartenu. — Pièces de Béthune le cadet, Gaultier, Gaultier le vieux, Du But, Dancery et anonymes.

Manuscrit Vm 7, 6213 (anc. cote Vm 2660, 2), sans titre, de la même époque. Pièces anonymes.

Manuscrit Vm 7, 6214 (anc. cote Vm 2660, 3), de très petit format, ayant appartenu à Séb. de Brossard. — Pièces de Bocquet, Gautier, le vieux Gautier, Enricj, Pinel, Du Faux, et anonymes.

Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris: Manuscrit de Béthune, provenant du luthiste de ce nom et contenant presque uniquement ses propres compositions, avec quelques pièces de Gumprecht, Vignon, et Strobel, de Strasbourg. Ce manuscrit est daté de 1681.

Manuscrit Milleran, petit volume portant sur la reliure le titre: « Livre de Lut de M. Milleran, Interprète du Roy » et provenant

(1) Voy. notre étude sur *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile* (extr. du t. XXIII des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*). Paris, 1896.

du grammairien René Milleran, qui l'écrivit, à la fin du XVII[e] siècle, avec des encres de plusieurs couleurs et des ornements à la plume et au pinceau. — Pièces de Mouton, Dupré d'Angleterre, Gautier, Gautier le vieux, Gallot de Paris, le vieux Gallot d'Angers, Émond (Hémon), de Launay le père, Bocquet et anonymes (1). — L'importance de ce manuscrit ne résulte pas seulement de son riche contenu musical, mais encore de la présence, dans les feuillets préliminaires, d'une fort longue et intéressante liste des « principaux maîtres » de luth, dressée par Milleran, et que nous reproduisons textuellement: « L'illustre M. Mouton. — M. Gautier sieur de Neve « et Gautiers de Paris et d'Angleterre. — MM. Gallots les deux « frères. — M. Gallot le jeune fils de M. le vieux Gallot d'Angers. « — M. Du Faux. — M. Boquet. — MM. Du But le père et les « deux fils. — M. Mesangeau. — M. Jasseve. — M. Merville. — « M. de Blanc Rocher. — M. Pinel. — M. Edmond. — M. Vignon. « — M. Le Feure. — M. de Launay le père. — M. Porion. — « M. Jacson. — M. d'Espon. — MM. Bechons les deux frères. — « M. Caron. — M. La Baule. — M. Solerat. — M. Bourgsaisi. — « M. Dupré d'Angleterre. — M. Strobel de Strasbourg. — M. Niver. « — M. Raveneau. — M. Berens. — M. Chevalier. — M. Reusener « de Brandenbourg. — M. Otto. — M. Eards. — M. Comprecht de « Strasbourg. — M. Kremberg de Varsovie, musicien de l'électeur « de Saxe ».

Bibliothèque de la ville de Besançon: Deux manuscrits exécutés à Paris en 1699 par Étienne Vaudry de Saizenay, élève de Visée et de Jaquesson. — Pièces de luth et de théorbe de Visée, Jaquesson, Gautier le vieux et le jeune, Hotman, Du But le jeune et le vieux, La Barre, Pinel, Strobel, Gallot le vieux, Aymond (Hémon), Comte

---

(1) René Milleran, savant grammairien, esprit singulier, porté aux innovations orthographiques bizarres, aux facéties, aux petits vers, professait à Paris les langues allemande et anglaise, dans les dernières années du XVII[e] siècle et les premières du XVIII[e]. Voyez, pour sa biographie et pour le catalogue de ses œuvres littéraires, la notice que lui a consacrée C. Port dans la *Nouvelle Biographie générale Didot*, t. XXXV, pag. 527. — Son manuscrit de luth a été décrit sommairement par M. Weckerlin (*Bibliothèque du Conservatoire, catalogue de la réserve*, pag. 485), qui lui a assigné une date, à notre avis, trop moderne.

de Logi, Hardelle, Le Moyne, Mouton, Du Faux, Henry, Dupré et d'Olivet.

Bibliothèque royale de Berlin: « La Rhétorique des Dieux », splendide manuscrit, orné de dessins à la plume, provenant de la collection Hamilton. Les pièces qu'il contient forment l'œuvre principale de Denis Gaultier, et ont été publiées, avec une étude historique, par M. Oscar Fleischer, dans un travail sur lequel nous aurons à revenir (1).

M. Tappert, dans un article précisément consacré à cette publication (2), dit avoir eu entre les mains un manuscrit de luth appartenant à une bibliothèque allemande qu'il n'a pas désignée, et contenant des pièces de Gautier, Gautier d'Angleterre, Gautier de Paris, Pinel, Merville, Du Faut, Mezangeau et Rosette (3).

Les visiteurs de l'exposition de la musique et du théâtre, à Vienne, en 1892, ont pu voir quatre manuscrits français de musique de luth du XVII^e siècle, désignés ainsi au catalogue (4):

N. 98. Manuscrit appartenant à M. Max Kalbeck, de Vienne; pièces de Galilei, Perichon, Mesangeau, Gautier, Ballard, Lepin, et anonymes.

N. 101. Manuscrit appartenant à M. C. Stiehl, de Lubeck. On y trouve un morceau de Gautier.

N. 102 et 103. Manuscrits appartenant à la bibliothèque du monastère de Krems. — Pièces de Gaultier, Du Faut, et de luthistes allemands.

XI.

De cette école considérable de plus de cinquante luthistes, cités dans les nomenclatures qui précèdent, ou représentés dans les manuscrits par quelques compositions, la plupart ne nous sont pas au-

(1) Oscar Fleischer, *Denis Gaultier* (extrait de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. II), in-8°. Leipzig, 1886.

(2) *Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, t. XIII, pag. 180, 1886.

(3) M. Tappert parle aussi d'un manuscrit en sa possession, contenant des pièces de Du Faut.

(4) *Fach-Katalog der musik-historischen Abtheilung*, etc., pag. 158 et suiv.

trement connus, et sur plusieurs nous ne possédons, en fait de renseignements biographiques, que des indices pouvant tout au plus servir de pierre d'attente pour de futures études.

D'une lettre de Huygens il résulte, par exemple, que *Du Faut* se trouvait en Angleterre en 1669 (1); son « Tombeau », composé par Dupré, est dans le manuscrit Milleran.

Le premier des trois *Gallot* s'en alla mourir à Wilna, en 1647, au service du roi de Pologne Wladislas IV (2). Il faut le regarder sans doute comme l'auteur du « ballet polonais » que renferme le manuscrit Milleran, et dans ce cas l'identifier avec « le vieux Gallot d'Angers » dont ce recueil contient encore un canon et une courante dite « la Gallotte ». Son frère, « le vieux Gallot de Paris », laissa une pièce célèbre, « la Lucrèce ». Son fils, Gallot le jeune, auteur de « l'Eternelle », revenait en 1683 d'un « long voyage », qui avait « privé Paris des concerts qu'il donnoit tous les samedis ». Lorsque les ambassadeurs de Siam vinrent en France, en 1687, et que chacun s'ingénia à les initier aux coutumes d'Europe, Gallot imagina de les inviter à l' un de ses concerts, et les régala « dans un lieu fort propre, et fort éclairé », d'une série de morceaux variés, à la suite desquels il « joua seul du luth », et se fit grandement louer par ses auditeurs asiatiques (3).

Hurel n'était pas seulement théorbiste, mais en même temps « maître à chanter » et compositeur d' « Airs sérieux et à boire ». Il écrivit en 1690 les morceaux de musique de la comédie de Dancourt, *l'Eté des coquettes*, pour le Théâtre français (4).

L'Enclos, petit gentilhomme, fut probablement un amateur dont le talent reconnu dépassait le niveau moyen; il composait, puisque le Catalogue d'Étienne Roger, de 1707, le désigne comme un des auteurs des « Suittes pour le luth avec un violon ou flûte et une basse continue ad libitum ». L'Enclos mourut en 1649 (5), laissant

(1) *Correspondance* de C. Huygens, pag. 48.

(2) Sowinski, *Les musiciens polonais*, pag. 207. Paris, 1857.

(3) *Mercure de France*, pag. 248, janvier 1683, et pag. 275, janvier 1687.

(4) *Meslanges d'airs serieux et à boire*, etc. Paris, 1687 (Bibl. nat.). — *Mercure de France*, pag. 105, juillet 1691. — Bonnassies, *La musique à la Comédie française*, pag. 22, Paris, 1874.

(5) Nuitter & Thoinan, *Les origines de l'Opéra français*, pag. 212 en note.

une fille célèbre, la belle Ninon, comme lui musicienne et luthiste habile. Le « Tombeau » du sieur de L'Enclos fut composé par Denis Gaultier: rien n'était plus à la mode que ces morceaux plus ou moins funèbres, que tour à tour chaque luthiste dédiait aux mânes d'un de ses confrères; — celui de *Mezangeau* ayant été écrit par Ennemond Gaultier, qui mourut lui-même en 1653, l'on se trouve par ce fait en possession d'un point de repère pour le décès de Mezangeau.

Vincent, avec lequel Huygens correspondait en 1636 pour le remercier du présent d'un luth, et que Mersenne citait parmi les musiciens « qui enseignent tant à chanter qu'à composer », Vincent collaborait aux ballets de la cour sous Louis XIII. Gantez, en 1643, le nomme « un des plus fameux et affamez maistres de Paris », et le dit au service du duc d'Angoulême; en 1650, il fait partie du groupe de musiciens qui se réunissaient chez La Barre, organiste du roi, pour des concerts spirituels (1).

Mais de tous les luthistes français du XVII[e] siècle, les plus célèbres furent les Gaultier. Il suffit d'avoir effleuré seulement l'histoire de notre art national à cette époque pour avoir rencontré leur nom et quelques-uns de leurs ouvrages. L'acquisition par la bibliothèque royale de Berlin, du manuscrit de la collection Hamilton intitulé *la Rhétorique des Dieux*, contenant soixante-deux pièces de luth de Denis Gaultier, et orné de peintures et de dessins de Claude Ballin, Nanteuil, Abraham Bosse et Eustache Lesueur, a été pour M. Fleischer l'occasion d'un travail considérable, qui lui a servi de début dans la carrière de littérateur musical (2). Nous regrettons d'avoir à contredire, sous le rapport historique, plusieurs parties de cet écrit déjà vivement critiqué, au point de vue technique, par M. W. Tappert (3). Avec une ardeur et une confiance toutes juvé-

(1) *Correspondance* de Huygens, pag. 4. — Mersenne, *Harmonie univ.*, première préface générale. — Gantez, *L'entretien des musiciens*, pag. 119, édit. Thoinan. — Préface des psaumes de Jacques de Gouy, citée par Vander Straeten, dans sa notice sur J. de Gouy, pag. 26.

(2) Oscar Fleischer, *Denis Gaultier* (extrait de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*), t. II, pag. 1 à 180. Leipzig, 1886.

(3) Wilhelm Tappert, *Zur Geschichte der französischen Lautentabulatur*, dans l'*Allgemeine Deutsche Musikzeitung* du 2 avril 1886, t. XIII, pag. 140 et suiv.

niles, M. Fleischer s'attaquait à l'un des sujets les plus embrouillés qu'auteur pût choisir. Imprimés et manuscrits lui présentaient en foule des compositions pour le luth, signées tantôt Gaultier ou Gautier, tout court, tantôt Gaultier le vieux, Gaultier le jeune, Gautier de Paris, de Lyon, de Marseille, d'Orléans, d'Angleterre; les écrivains chez lesquels il pouvait chercher des renseignements ajoutaient à cette confusion celle des prénoms Denis, Ennemond, Jacques, Pierre; de lecture en lecture, d'hypothèse en hypothèse, le jeune et laborieux érudit crut pouvoir se diriger sûrement dans ce dédale étranger. Ses méprises sont faites pour servir de leçon à ses successeurs et les retenir dans les bornes d'une sage prudence, chaque fois qu'en l'absence de documents précis, ils seraient tentés à leur tour de formuler des déductions trop hardies.

Celui de tous les Gaultier que Mersenne appelait en 1636 « un des plus excellents joueurs de luth qui vivent maintenant », celui dont le *Mercure* de 1678 parlait en disant: « M. Dessansonnières s'attache à rendre l'ame à tous les ouvrages de feu M. Gautier, de Lyon » (1), — celui que les manuscrits désignent comme « le vieux Gaultier », était *Ennemond Gaultier*, valet de chambre de la reine Marie de Médicis jusqu'à 1621 (2), plus tard choisi par la reine Anne d'Autriche pour lui enseigner à jouer du luth, qui devint, par cette faveur, le professeur à la mode et compta parmi ses élèves de haut rang jusqu'au cardinal de Richelieu. Le prénom d'Ennemond, qu'il portait, était très répandu dans la province du Dauphiné et tout le pays lyonnais: aussi bien cette région était-elle le lieu d'origine du virtuose, qui se retira au village de Villette, près Vienne, en Dauphiné, et y mourut en 1653 (3).

Jacques Gaultier ou Gautier, qui ne doit pas être confondu avec Ennemond Gaultier, dit le vieux, habitait Londres en 1647 « depuis

(1) *Mercure de France*, mars 1678.
(2) Bibl. nat. Ms. Clair. 837, pag. 3375.
(3) Cette date a été donnée par Ernest Thoinan dans une note du volume publié par lui en collaboration avec M. Nuitter, *Les origines de l'Opéra français*, pag. 211, 212. — Thoinan avait projeté une histoire de la musique de luth en France, dont il nous avait parlé au moment de la publication de M. Fleischer. Nous ignorons ce qu'ont pu devenir, après sa mort, les matériaux qu'il avait réunis.

trente ans passés », comme luthiste du roi d'Angleterre, et correspondait avec Huygens pour l'achat d'un instrument et l'envoi de compositions dont aucune ne nous paraît pouvoir être reconnue dans les manuscrits.

Denis Gaultier, dit le jeune Gaultier, neveu ou cousin d'Ennemond, était âgé de soixante-et-quinze ans, lorsqu'il mourut à Paris, à la fin de janvier 1672 (1). Il est l'auteur de toutes les pièces désignées sous les noms du jeune Gaultier, de Gaultier de Paris, ou de Gaultier sans qualification. La bibliothèque Nationale de Paris possède le recueil gravé intitulé: *Pièces de luth de Denis Gaultier sur trois différents modes nouveaux* (2); la bibliothèque royale de Berlin possède depuis 1882 son manuscrit intitulé *la Rhétorique des Dieux*, précieux volume orné, nous l'avons dit, de dessins de maîtres, dont le premier fait défaut; il contenait, d'après la préface explicative, « les portraits d'Anne de Chambré et de Damoiselle Geneviefve Benoist sa femme », exécutés par Nanteuil. La seconde planche, dessinée par Nanteuil, d'après Eustache Le Sueur, représente « Apollon dans le ciel tenant sa lyre, Minerve lui présentant de la main droite, sur une espèce de bouclier, le portrait de la Damoiselle Anne de Chambré, supporté par l'amour de la vertu, et sur le bras gauche de cette Déesse, un bouclier où le sieur Gaultier l'Illustre est représenté » (3).

L'absence de la première planche, l'imparfaite connaissance de quelques nuances subtiles du langage français, et la difficulté de se renseigner sur la famille de Chambré, ont conduit M. Fleischer aux plus bizarres conclusions. D'après lui, les deux portraits perdus doivent avoir été ceux d'une demoiselle Anne de Chambré et d'une demoiselle Geneviève Benoist, sa femme..... de *chambre* (4). La réunion dans la seconde planche, des portraits de la demoiselle Anne de

---

(1) *Mercure galant*, pag. 167, 1672.

(2) Paris, l'auteur, s. d., in-8° obl. de 84 pages.

(3) Des reproductions photographiques de toutes les planches contenues dans le manuscrit accompagnent le travail de M. Fleischer.

(4) Pour appuyer cette supposition, l'écrivain allemand se base, entre autres, sur ce que, 1° « il serait surprenant que l'on désignât une femme mariée par son nom de fille », et 2° « en français le mot femme est encore moins qu'en

Chambré et de Denis Gaultier lui fait regarder comme certain le mariage du luthiste avec une jeune fille noble de ce nom.

Nous n'interprétons ainsi ni les portraits ni les textes du manuscrit de Berlin. Sans pousser bien loin les recherches, il nous sera facile de prouver par documents authentiques que le sieur de Chambré, qui avait exercé de hautes fonctions aux colonies (ce qui explique la présence de deux ancres de navire dans ses armoiries placées à la fin du manuscrit), était bien l'époux de Geneviève Benoist: « Du 3 février 1672, Prise d'habit de la sœur Françoise de Chambré, fille de M. de Chambré autrefois viceroi des îles de la Martinique, et de Geneviève Benoist, née à Paris », etc. (1). Le prénom *Anne* se donnait indifféremment en ce temps à des individus des deux sexes, et rien ne s'oppose à ce qu'il ait été porté à la fois par Chambré et par une de ses filles. Si nous lisons attentivement le très médiocre sonnet, signé Harault, qui suit, dans le manuscrit de Berlin, le double portrait de Gaultier et de la « damoiselle Anne de Chambré », nous n'y découvrirons pas la moindre allusion au mariage de ces deux personnages, mais une mention très claire des leçons de luth données à la jeune fille par l'artiste; le « poète » nous dit qu'Apollon fut

attiré par l'air harmonieux
Du luth de cette Nymphe, il descendit des cieux.
Empruntant de Gaultier l'habit et le visage,

Il luy montre à pincer de cent belles façons,
Et pour éterniser ses divines leçons
Consacre à son honneur ce précieux ouvrage (2).

---

allemand l'appellation convenant à une dame mariée de haut rang ». Ce sont de ces nuances de langage qu'il est fort pardonnable à un étranger d'ignorer, mais qu'il devient utile de préciser quand leur interprétation amène des erreurs de fait: 1° en France, la femme a beau porter depuis le jour de son mariage le nom de son mari, elle n'en conserve pas moins pour tous les actes légaux et quantité de cas privés, son nom patronymique originel; 2° la différence entre les locutions *sa femme* et *sa dame*, n'est réglée que par l'usage, et tout dépend du milieu social où M. Fleischer s'est renseigné: l'ouvrier, le tout petit bourgeois, croient poli de dire *sa dame*; l'homme du monde, en les imitant, trahirait un manque d'éducation.

(1) Bibl. nat. Ms. fr. 3616 (papiers de M. de La Rochebilière, n° 1765).

(2) Fleischer, pag. 91. — La ponctuation du manuscrit a-t-elle été exactement reproduite par l'écrivain allemand? Nous nous permettons d'en douter, et de rétablir ici les points et les virgules selon le sens des vers.

Rien n'est plus simple ni plus clair: Denis Gaultier, vraisemblablement protégé par Chambré et chargé d'enseigner le luth à l'une de ses filles, fit faire « pour éterniser ses divines leçons », un splendide recueil de ses œuvres, et l'offrit à son élève (1). M. Fleischer s'est basé sur les dates connues de la biographie du peintre Nanteuil pour fixer aux environs de 1650 l'époque de l'exécution du manuscrit; la présence, dans le volume, des trois pièces intitulées « Tombeau du sieur Lenclos, — la Consolation des amis du sieur Lenclos, — leur résolution sur sa mort », ne permettraient pas de reculer l'ouvrage avant 1649, année du décès du gentilhomme musicien; mais d'autres indices nous obligent de lui assigner une date sensiblement postérieure: ce fut seulement en 1664 que Chambré s'embarqua pour les Antilles, avec le titre d' « Intendant général de la Compagnie des Indes Occidentales »; il prit part à la conquête et à l'organisation de la Martinique, d'où il revint au commencement de 1669 (2). Le manuscrit orné de ses armes coloniales ne doit avoir été exécuté que pendant ou après ses fonctions aux Antilles, entre 1664, époque de son départ, et 1672, date de la mort de Denis Gaultier.

Les soixante-neuf pièces de luth de cet « illustre », publiées en notation moderne par M. Fleischer, nous dispensent de donner aucun échantillon ni aucun commentaire de son talent de compositeur. Les biographes qui lui ont donné Marseille pour patrie n'ont rien avancé que de très vraisemblable; une faconde toute méridionale caractérise les légendes dont il accompagne ses pièces. La première, intitulée « la Dédicace », est annoncée en ces termes: « Par ce discours cé-« leste l'illustre Gaultier exprime très parfaitement sa reconnoissance « envers les Dieux, pour la Science dont ils l'ont doué, et leur dédie « avec tout le respect possible et sa personne et ses œuvres ». La quinzième, consacrée par l'auteur à la mémoire de sa femme, est

(1) Il nous est impossible de voir, ainsi que M. Fleischer, les initiales D. G. jointes à celles A. C. dans le monogramme placé sur la reliure, et dont il donne un fac-simile.

(2) Il y a de grands détails sur les fonctions de Chambré aux Antilles dans les tomes III et IV de l'*Histoire générale des Antilles*, du R. P. Du Tertre, in 4°, Paris, 1667 et suiv., et dans l'*Histoire de la Martinique*, par Sidney Daney, t. II, pag. 7 et suiv., et pag. 194 et suiv. Fort-Royal, 1846.

précédée de ce texte amphigourique: « Tombeau de Mademoiselle « Gaultier (1). — L'illustre Gaultier favorisé des Dieux du suprême « pouvoir d'animer les corps sans ame, fait chanter à son Luth la « triste et lamentable séparation de la moitié de soy mesme, luy fait « descrire le Tombeau qu'il luy a élevé dans la plus noble partie « de l'autre moitié qui lui restoit, et luy raconte comme, à l'imi- « tation du Fénix, il s'est redonné la vie en immortalisant cette moitié « mortelle ». — Jamais précieuse n'a su mieux entortiller ses phrases; jamais Gascon de comédie n'a dépassé ces vantardises.

Pierre Gaultier, d'Orléans, était à Rome en 1638. Vander Straeten a signalé le premier son recueil d'œuvres pour le luth (2). Non-seulement ce musicien ne doit pas être confondu avec Ennemond, Jacques et Denis Gaultier, mais encore il est probable qu'il n'était parent d'aucun d'eux. Comme tous les noms patronymiques tirés de prénoms, celui de Gaultier, Gautier ou Gauthier, a été de tous temps et dans toutes les parties de la France porté simultanément par des individus que ne rapprochait aucun lien familial (3).

Charles Mouton succéda à Denis Gaultier dans la faveur publique. Né en 1626, il est cité comme habitant Paris, en 1678-1692 (4). Son portrait, peint en 1690 par De Troy, — Mouton ayant soixante-quatre ans, — fut gravé par Edelinck, en reconnaissance des leçons de luth que le musicien avait données sans rétribution à sa fille (5). Mouton est figuré assis, les jambes croisées, vêtu d'un habit à ganses

(1) Toujours pour les lecteurs non français, nous rappellerons que la qualification de *Mademoiselle* se donnait autrefois aux femmes mariées de la bourgeoisie.

(2) Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, t. II, pag. 358. — *Œuvres de Pierre Gaultier, orléanois, dédiées à Mgr. le duc de Crumau et prince d'Eggenberg*, etc. Rome, 1638 (Bibl. roy. de Bruxelles).

(3) Pour cette raison, et jusqu'à preuve contraire, nous ne croyons pas à l'identité, admise par M. Fleischer, du luthiste Denis Gaultier avec un personnage de même nom, lieutenant-général au bailliage et comté de Beauvaisis en 1656.

(4) Weckerlin, *Bibliothèque du Conservatoire, Catalogue de la réserve*, pag. 485. — Le Gallois, *Lettre à Melle Regnault de Solier*, etc. — Du Pradel, *Le livre commode des adresses de Paris*, t. I, pag. 211, édit. Fournier.

(5) Mariette, *Abecedario*. — E. Vander Straeten a donné, dans le *Guide musical* du 21 janvier 1894, une notice sur ce portrait et sur les cinq états de la gravure d'Edelinck.

et à dentelles, coiffé d'une grande perruque; il tient un instrument dont le graveur s'est attaché à reproduire minutieusement tous les détails visibles de facture.

Le manuscrit Milleran contient de Mouton vingt-quatre morceaux avec ou sans « double » ou deuxième partie; quelques-uns sont des transcriptions de fragments empruntés à des opéras français de Lully: *Bellérophon*, *Psyché*, *Proserpine*, *Isis*, etc. Tout en recourant bien moins que dans le siècle précédent à ce genre de travail, les luthistes ne l'avaient donc pas totalement abandonné. Un catalogue du libraire Étienne Roger, d'Amsterdam, imprimé en 1716 et cité par Vander Straeten, annonçait comme mis en vente chez cet éditeur quatre livres de « Pièces de luth de M. Mouton », le premier « contenant aussi des instructions sur cet instrument ». L'un ou l'autre de ces quatre volumes était probablement la contrefaçon du livre que M. A. Lindgren, de Stockholm, a découvert et décrit: *Pièces de luth sur différents modes, composées par Monsieur Mouton. Le livre se vend à Paris, chez l'auteur, rue Saint-André des Arts, proché l'hostel du Lion, avec privilège du Roy* (1). Nos lecteurs voudront bien, pour juger du talent de Mouton, se reporter aux sept jolies petites pièces qu'a transcrites et publiées notre confrère suédois, à la suite de son article sur ce rarissime volume.

XII.

Les deux caractères principaux de la musique de luth, telle que nous apprenons à la connaître par les œuvres de ces musiciens, sont la recherche de l'expression pittoresque ou pathétique, et l'abus de l'ornementation mélodique. Les transcriptions littérales de pièces originairement destinées aux voix ou à d'autres instruments sont si rares qu'on peut les dire presque abandonnées: les formes scolastiques de la « fantaisie » fuguée ou recherchée restent à peu près ignorées

(1) *Ein Lautenbuch von Mouton*, article de M. Lindgren, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXIII, pag. 4 et suiv., 1891. — Le livre a figuré à l'Exposition de Vienne en 1892. Il ne porte point de date, mais une inscription ajoutée par un ancien possesseur montre qu'il parut avant 1699.

des virtuoses français; l' « air à danser », dans ses proportions premières et sa symétrie rythmique, ne leur suffit cependant plus: aussi, entraînés par le courant rapide qui pousse l'art tout entier vers l'opéra, c'est-à-dire vers l'expression concrète des sentiments, les voit-on se précipiter, à la suite des clavecinistes, dans le domaine nouveau de la musique à programme; les pièces conservent les dimensions, la coupe, la mesure d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande; mais elles portent des titres littéraires, descriptifs; elles visent à la peinture d'une disposition de l'âme, elles prétendent figurer un type moral ou poétique, elles essaient de peindre un paysage, d'imiter les voix de la nature. Le luth, le clavecin, l'orgue, les violes, sont les interprètes charmants, ingénieux et impuissants, de délicieuses bergeries, d'amoureuses tendresses, de guerrières ardeurs. C'est par le dessin mélodique que tout cela s'exprime ou prétend s'exprimer; la polyphonie n'existe plus, l'harmonie même se simplifie. Sur le luth, il en résulte une maigreur inévitable. Sans doute l'étendue de l'instrument est vaste, sa sonorité est pleine; le renforcement des basses par l'adjonction de nouveaux chœurs donne aux mélodies des octaves aiguës un point d'appui solide: il ne remédie point à ce que des cordes pincées ont toujours de fugitif et de monotone. Aussi les luthistes se préoccupent-ils sans cesse de masquer l'effacement des sons, de procurer au moins quelquefois l'illusion d'une note tenue, par des ornements mélodiques accumulés dans tous les vides. Petits trilles, tremblements, mordants, gruppetti, apogiatures de toutes formes, de toutes durées, se multiplient fébrilement sous leurs doigts. Ils inventent, pour les exprimer, quantité de signes dont ils surchargent la tablature, et que des instructions ou des « tables d'agréments » expliquent en tête de chaque nouveau livre imprimé. Il faut, si nous voulons reconstituer à la lecture la physionomie des jolis morceaux, un peu mièvres, un peu maigres d'harmonie, que contiennent les recueils de luth du XVII[e] siècle, nous les représenter toujours avec un surcroît énorme de formules ornementales écrites ou improvisées; alors les distances trop grandes qui nous semblent creuser un fossé si profond entre « la basse » et « le chant », se rempliront de sons intermédiaires; mais l'allure mélodique des thêmes risquera sans cesse de s'effacer et de se perdre sous des dessins parasites; et nous n'aurons pas, pour maintenir le charme, cet appoint si fort de la

virtuosité, qui sauve et transfigure parfois, dans les œuvres musicales, des défauts plus grands encore.

A la fin du XVII[e] siècle, c'était par la virtuosité seule que vivait encore le luth; son déclin était déjà sensible au lendemain de la mort de Denis Gaultier, alors que Mouton, de Visée, Dupré, Du But fils, Gallot le jeune, brillaient de tout leur éclat; l'opéra venait de se fonder et le génie triomphant de Lully écrasait tous ses rivaux; un temps fort long devait s'écouler avant que l'engouement universel pour la forme d'art nouvelle eût permis à la musique instrumentale de chambre de regagner enfin une place au soleil, et les admirateurs ou serviteurs du luth sentaient que tout était fini pour eux. La Fontaine touchait certainement, à l'endroit le plus sensible, le cœur du vieux Pierre de Nyert, lorsqu'il lui dédiait en 1677 une épître toute pleine de regrets et de récriminations contre le récent changement du goût public:

> Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire:
> Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire.
> On ne va plus chercher, au fond de quelques bois,
> Des amoureux bergers la flûte et le hautbois;
> Le théorbe charmant qu'on ne voulait entendre
> Que dans une ruelle avec une voix tendre,
> Pour suivre et soutenir par des accords touchants
> De quelques airs choisis les mélodieux chants.
> Boesset, Gaultier, Hemon, Chambonnière, La Barre,
> Tout cela seul déplaît, et n'a plus rien de rare.
> On laisse là Du But, et Lambert, et Camus;
> On ne veut plus qu'*Alceste*, ou *Thésée*, ou *Cadmus* (1).

Les amateurs se lassaient des difficultés du luth; ils se portaient vers le chavecin, la basse de viole, ou bien recouraient, pour s'ac-

---

(1) La Fontaine, *Epître à M. de Niert*, dans ses *Œuvres*, édit. des grands écrivains de la France, t. IX, pag. 154 et suiv. — M[elle] Raymond et M[elle] Hilaire Dupuy étaient des cantatrices de salon fort admirées; Chambonnières, La Barre, clavecinistes; Boesset, Camus, Lambert, compositeurs de musique vocale; Gaultier, Hémon, Dubut, luthistes. — Nous n'avons pas besoin de rappeler qu'*Alceste*, *Thésée* et *Cadmus* étaient des opéras de Lully.

compagner, au théorbe, dont le double manche offrait plus de ressources que le luth pour l'exécution de la basse continue. Déjà en 1660, Nicolas Fleury « ordinaire » chanteur haute-contre de la musique du duc d'Orléans, avait publié à l'intention des dilettantes une *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue* (1); quelques années plus tard avait paru chez Ballard un ouvrage semblable, rédigé par l'italien Bartolomi (2); le livre non daté de Henry Grenerin contenait aussi une « nouvelle méthode très facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues » (3). Puis, en 1690, Delair avait donné son *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*, dont il fit paraître en 1724 une nouvelle édition (4).

Toutes ces méthodes répondaient à un état nouveau du goût et de la vanité des amateurs. La plupart, reculant devant des études sérieuses, tenaient cependant à paraître habiles dans la musique; ils renonçaient à « jouer seuls des pièces », comme le renard de la fable renonce aux raisins inaccessibles. « On leur demande, dit un auteur en 1701, pourquoi ils ont abandonné le luth, cet instrument si vanté et si harmonieux, et qui dans trente ans ne sera plus connu que de nom: ils répondent qu'il est trop difficile » (5). Mais ils voulaient qu'on les crût capables de « concerter à plusieurs » ou d'accompagner

(1) A Paris, par Robert Ballard, 1660, in-4° obl. de 40 pag. (Bibl. nat.).

(2) *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue, composée par Angelo Michele Bartolomi Bolognese.* A Paris, par Robert Ballard, etc., 1669, in-4° obl. de 61 pag. (Bibl. nat.).

(3) *Livre de théorbe, contenant plusieurs pièces sur différents tons, avec une nouvelle méthode très facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs à livre ouvert. Dédié à M. de Lully, etc., composé par Henry Grenerin.* Paris, s. d. (avant 1687) (Bibl. roy. de Bruxelles).

(4) *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instruments, avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leur conviennent; il enseigne aussi à accompagner les basses qui ne sont pas chiffrées. Composé par D. Delair.* Se vend à Paris, chez l'auteur, etc., 1690, in-4° obl. de 61 p. (Bibl. nat. et Bibl. du Conservatoire de Paris). — *Nouveau traité d'accompagnement*, etc., même titre, s. d. (privilège de 1724), in-4° obl. de 72 p. (Bibl. nat.).

(5) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (par Lecerf de la Viéville de Fresneuse), 2e partie, pag. 104, Bruxelles, 1705.

le chant. Constantin Huygens faisait de l'accompagnement « extemporaire », c'est-à-dire improvisé, son « grand cheval de bataille » (1). A ce genre de clients s'adressaient donc désormais les auteurs de traités. L'un promet que « par les reigles qui sont dans son livre, « ceux qui n'ont jamais sceu la composition de musique pourront « en moins d'un mois commencer à jouer sur la basse continue » (2). L'autre assure que « ceux qui sçavent la musique, et ceux qui ne « la sçavent pas, trouveront également de la facilité » dans sa méthode (3); Delair constate en 1690 que « l'accompagnement n'a jamais « été si commun qu'il est; presque tous ceux qui jouent des instru« ments, se meslent d'accompagner, mais il y en a très peu qui « accompagnent régulièrement » (4).

C'est à qui trouvera la plus courte, la plus simple formule mécanique ou mnémonique pour apprendre aux gens du monde à faire proprement succéder quelques accords, quelques batteries; des notions sur les intervalles sont suivies de règles ou de routines pour leur enchaînement. Delair imagine un cadran de carton découpé qui les amène en bonne place sans que l'intelligence ni le sentiment soient obligés de prendre part à l'affaire; dans sa deuxième édition, en 1724, il explique la « règle de l'octave » nouvellement inventée et dont la fortune devait être fort longue.

Ceux d'entre tous ces dilettantes qui persévéraient par exception dans la culture du luth, se décourageaient de la tablature, à laquelle restaient obstinément attachés les luthistes de profession. En 1680, un luthiste dont la personnalité reste obscure, Perrine, tenta la publication d'un recueil de ***Pièces de luth en musique*** (5), notées selon les procédés ordinaires de la séméiographie musicale, et deux ans plus tard il continua son essai par une méthode que terminait un

(1) *Correspondance* de Huygens, pag. 70 (lettre 79, de l'année 1676).

(2) Nic. Fleury, *Méthode*, etc., avertissement.

(3) Bartolomi, ouvr. cité, avertissement.

(4) Delair, *Traité*, etc., préface.

(5) ***Pièces de luth en musique, avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin, dédiées à M. de Bartillat par le sieur Perrine***. A Paris, chez l'auteur, rue des Victoires proche la porte Montmartre, s. d. (privilège du 9 mars 1680). In-8° obl. (Bibl. nat.).

tableau de très grand format, résumant la manière de « toucher le luth sur les notes chiffrées de la basse continue » (1). L'ancienne figure du manche du luth avec indication à chaque touche de la lettre correspondante dans la notation en tablature, est remplacée chez Perrine par une gravure analogue où chaque case porte la dénomination du son produit. Le double accord, par bécarre et par bémol, est chez Perrine comme il sera plus tard chez l'allemand Baron:

Quant aux pièces réunies pas Perrine, elles sont toutes empruntées aux œuvres des deux Gaultier; aucune ne porte le nom de Perrine lui-même, qui se contentait du rôle modeste d'arrangeur.

Son exemple ne fut pas suivi, et l'entêtement des luthistes à se servir, pour noter leurs pièces, de la tablature ou notation en lettres, fut très exactement, au dire d'un des derniers joueurs de théorbe, « ce qui perdit le luth » (2). Campion était théorbiste de l'Opéra, où il avait en cette qualité remplacé Maltot (3): ni l'un ni l'autre

(1) *Livre de musique pour le Lut, contenant une Methode nouvelle et facile pour aprendre à toucher le Lut sur les notes de la musique, avec des regles pour exprimer par les mesmes notes toutes sortes de pieces de Lut dans leur propre mouvement. Une demonstration générale des Intervalles qui se trouvent dans la Musique et sur le Lut, avec leur diverse composition et division. Des cartes par lesquelles les proportions armoniques du Lut sont expliquées. Et une table pour aprendre à toucher le Lut sur la basse continue pour accompagner la voix avec les Regles generales et les principes de la Musique, dédié à Mgr. Le Tellier, archevêque de Reims, etc., par le Sieur Perrine.* — Le privilège est daté du 9 décembre 1679; le tableau gravé, dédié à Lully, porte le millésime 1682. — Le joli frontispice de cet ouvrage a été reproduit par M. Grand-Carteret, dans la *Rivista musicale italiana*, t. V, pag. 29.

(2) *Traité d'accompagnement et de composition*, etc., par le sieur Campion, professeur maistre de théorbe et de guitare, pag. 22, Paris, 1716.

(3) Campion, pag. 7.

ne devaient avoir un rôle bien important dans l'orchestre. A la cour, Jean-Baptiste Marchand portait encore, en 1718, le titre de « joueur de luth de la chambre du roi » (1); le 1er décembre 1754, Louis-Joseph Francœur fut reçu en survivance de Marchand, et le 4 novembre 1759, un sieur Marlière fut encore officiellement pourvu de la charge de « joueur de petit luth de la chambre » (2). Les fonctions de ces trois musiciens devaient surtout consister à toucher les émoluments affectés à leur emploi, que maintenait une tradition séculaire.

L'abandon de tout ce qui touchait au luth et à sa tablature se faisait de jour en jour plus complet, et l'on arrivait au point de ne plus savoir ce qu'avaient pu jadis signifier les systèmes différents de cette notation. Sébastien de Brossard, homme de grand savoir, et qui avait été luthiste dans sa jeunesse, possédant dans son riche « Cabinet » un exemplaire sans titre du recueil italien d'*Intavolatura di liuto* publié à Milan en 1536, se trouvait incapable d'en deviner l'usage, et l'inscrivait sous la rubrique « tablature curieuse et ancienne pour un instrument inconnu » (3). Ce petit fait explique bien des choses: Brossard, bon bibliophile, soupçonnait un intérêt caché aux vieux livres qu'il ne savait plus lire; ses contemporains moins instruits, moins intelligents, les jetaient au feu. Le mépris des ignorants pour les papiers inutiles a perdu plus de trésors que les incendies et les révolutions. — Des aberrations pareilles amenèrent en même temps la destruction des précieux instruments qu'avaient confectionnés les anciens faiseurs de luths. Vers la fin du XVIIe siècle, on recherchait les meilleurs luths pour les transformer en théorbes par l'agrandissement du manche et l'addition de cordes supplémentaires; c'est dans un tel dessein que Huygens voulait acquérir à haut prix un luth célèbre en Angleterre (4). Un peu plus tard, la mode s'étant emparée tout à coup de la vielle, auparavant laissée

(1) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 499 et 604.

(2) Arch. nat. O1 711.

(3) Catalogue manuscrit du Cabinet de Brossard (1724), pag. 245 (Bibl. nat.).

(4) *Correspondance* de Huygens, pag. xxx. — Notons ici que l'instrument de Laux Maler, du South Kensington Museum, de Londres, figuré à l'article Luth du *Dictionary of music and musicians*, de sir G. Grove, t. II, pag. 178, n'est pas un véritable luth, mais un luth *théorbé*.

aux mendiants ou aux ménétriers de village, on vit les marquises de la cour de Louis XV rechercher les luths qui subsistaient encore, pour les faire transformer en vielles. Un auteur à demi-sérieux, à demi-moqueur, suppose le dialogue d'une de ces belles musiciennes, hésitant à sacrifier un instrument de prix, et d'un maître de musique qui réfute ses scrupules: « Vous n'êtes donc pas informée « que c'est le seul usage, que l'on fait anjourd'hui des théorbes, des « luths et des guitares? Ces instruments gothiques et méprisables « sont en dernier ressort métamorphosés en vielles: c'est là leur « tombeau » (1). La fidélité même des derniers partisans du luth était raillée par les écrivains d'une nouvelle génération: en 1732, Titon du Tillet dit dans son Parnasse français que « le luth est un « instrument d'une harmonie étendue, gracieuse et touchante; mais « la difficulté de le bien jouer, et son peu d'usage dans les concerts, « l'ont fait presque abandonner, et je ne crois pas que l'on trouve « dans Paris plus de trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent « de cet instrument. J'en rencontrai un l'année dernière: c'est M. Falco, « doyen des secrétaires de MM. du conseil, qui me confirma qu'à « peine est-il quatre luthériens, ou joueurs de luth, à Paris. Il m'en-« gagea à monter chez lui, où après m'avoir placé dans un fauteuil « antique, il me joua cinq ou six pièces de luth, me regardant toujours « d'un air tendre, et répandant de temps en temps quelques larmes « sur son luth. Il me tira ensuite une fort belle pièce de vers, de « la composition de feu M. Masquiere. C'est l'éloge et la déification « même du luth. On voit dans cette pièce la métamorphose d'un roi « Samos, sçavant musicien, changé en luth. M. Falco me lut cette « pièce d'un ton si touchant, et me parut si pénétré de son sujet, « que je ne pus m'empêcher de mêler quelques larmes aux siennes; « et ainsi nous nous quittâmes » (2). Si l'on compare cette description moqueuse à celle de René François (3), on mesurera le chemin parcouru en cent ans par le luth sur la route de l'oubli.

Kohault fut le dernier luthiste que les Parisiens entendirent; il

---

(1) *Lettre de M. l'abbé Carbasus... sur la mode des instruments de musique*, pag. 18, Paris, 1739.

(2) Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, pag. 405, in-fol. Paris, 1732.

(3) Voyez ci-dessus, au paragraphe VIII.

vint à Paris en 1763 et 1764 et joua au concert spirituel, avec Duport, des duos pour luth et violoncelle (1). Son succès, très modéré, resta sans écho. Dix ans plus tard, un musicien de l'orchestre de l'Opéra, Van Hecke, fit construire par Naderman un instrument de son invention, qu'il appela « le Bissex ou les deux six cordes », et qui avait « à peu près la forme d'un luth » avec douze cordes (2): l'instrument, la méthode et le professeur ne parvinrent point à vaincre l'indifférence désormais définitive du public.

Les musées ou les collections d'instruments de musique présentent parfois des échantillons curieux d'essais analogues, comme le décacorde du musée du Conservatoire de Paris, construit en 1785 par Caron « luthier de la reine » (3); quelques théorbes français sont datés de la même époque: les uns et les autres furent peu joués. Ils servent aujourd'hui aux peintres plus qu'aux musiciens. Meissonier mettait volontiers un grand théorbe orné aux mains des personnages en costumes anciens qui faisaient le sujet de ses petites toiles. Un instrument de la même famille guide la danse très grave des deux enfants dans le beau tableau de Roybet, *la Sarabande;* et ce n'est pas sans en sourire que nous nous souvenons encore d'une peinture de Jacquet, dont le titre nous échappe, où le théorbe était tenu par l'exécutant juste au rebours de l'usage, le bras droit portant l'instrument, la main gauche pinçant les cordes. Il n'est pas de meilleure preuve de l'irrémédiable oubli du luth et du théorbe, en notre XIX^{e} siècle.

Michel Brenet.

---

(1) *Mercure de France*, pag. 178 et 204, avril 1763, et pag. 212, juin 1764.

(2) *Mercure de France*, pag. 178, juillet 1774.

(3) Voy. Gust. Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de Paris*, pag. 55, numéros 221 à 226, nouv. édition. Paris, 1884.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES LUTHISTES CITÉS (1)

Aubin, 1692.
Bacfarc (Valentin), 1515 † 1576.
Ballard (R.), 1604-1611.
Baron (E. G.), 1727.
Bartolomi (A. M.), 1669.
Basset, 1636.
Bataille (Gabriel) père, † 1630.
Bataille (Gabriel) fils, † 1676.
Bechon, XVII[e] siècle.
Berens, XVII[e] siècle.
Besard (J. B.), 1567-1603.
Béthune, 1664-1681.
Blancrocher, 1636-1657.
Bocquet (Ch.), 1594.
Bocquet, XVII[e] siècle.
Boesset (Ant.), 1620-1632.
Borrono (P. P.), 1531-1584.
Bouclers (Conrad, Henry et Liénart), 1467.
Bourgsaisi, XVII[e] siècle.
Bouyer (Nic.), 1560.
Boyer (Jean), 1621.
Brossard (S. de), 1672-1725.
Bruslet (Jean), 1633.
Bugats (Fr. de), 1524.
Burgat (Pierre), 1560.
Caignet (Gabriel), 1638-1643.
Campion, 1716.
Caron, XVII[e] siècle.
Caron, luthier, 1785.
Chabanceau de La Barre (Pierre), 1657-1692.
Chancy (Fr.), 1636.
Chevalier, XVII[e] siècle.
Clairiel (Louis), 1601.
Colin (Claude), luthier, 1651.
Conrat, 1475-1493.
Dancery, XVII[e] siècle.
Delair (D.), 1690-1724.
Desforges, 1657.
Dessanssonnières, 1678.
Doué, luthier, 1669.
Dubut, père, XVII[e] siècle.
Dubut, fils, 1680.
Dufaut, 1669.
Dugarnier (Jean), XVII[e] siècle.
Dugué (Ant. et Jacques), 1547-1555.
Dugué (Etienne), 1584.
Duguerrier (Louis), XVII[e] siècle.
Dupré d'Angleterre, XVII[e] siècle.
Dupré (Laurent), 1671-1692.
Du Verdier (Claude), XVI[e] siècle.
Eards, XVII[e] siècle.
Edinthon (Ch.), 1547.
Edinthon (Jacques), 1547-1584.
Enricj, XVII[e] siècle.
Espalt (Hubert d'), 1516-1552.
Espon (d'), XVII[e] siècle.
Falco, 1732.
Farnèse (Jehan), 1582.
Flac (Ph.), luthier, 1568-1575.
Flament (Et.), luthier, 1651.
Fleury (Nic.), 1660.
Francesco de Milan, 1546.
Francisque (Ant.), 1600.
Francœur (L. J.), 1754.
Gallot le vieux, † 1647.
Gallot le jeune, 1680-1692.
Ganière (Henry de), 1396.
Gaultier (Ennemond), 1621, † 1653.
Gaultier (Jacques), 1617-1647.
Gaultier (Denis), 1597, † 1672.
Gaultier (Pierre), 1638.
Gautier de Berchem, 1469.
Gintzler (Simon), 1568-1575.
Graff, voy. Bacfarc.
Grenerin (H.), XVII[e] siècle.
Gumprecht, XVII[e] siècle.
Hedouin (Pierre), 1657.
Helmer (Jean), luthier, 1568-1575.
Hemon, XVII[e] siècle.
Henry, XVII[e] siècle.
Her (Ant.), 1491.
Hierosme, 1498.
Hoste (Gasp.), 1489-1493.
Hotman, XVII[e] siècle.
Hudot (Ant.), luthier, 1668.
Hurel, 1680-1692.
Indret (Florent), 1604-1657.
Ithier (Leonard), 1664-1715.
Jacob, dit le Polonais, † 1605.
Jacques d'Anagni, 1590.

---

(1) Les dates placées à la suite des noms sont celles des renseignements donnés sur chaque luthiste.

Jaquesson, 1691.
Jasseve, XVII° siècle.
Kohault, 1763-1764.
Labé (Louise), XVI° siècle.
La Baulle, XVII° siècle.
La Fontaine (J. de), 1582.
Lallemant, 1469.
Lamare Le Bras, XVII° siècle.
La Roche (S. de), 1587-1589.
Launay (de), XVII° siècle.
Lavaux, 1692.
Le Boullanger (Guill.), sieur de Vaumesnil, 1560-1574.
Le Bret, 1657.
Le Camus (Pierre), luthier, 1568-1575.
Le Fevre, XVII° siècle.
Lejeune (B.), luthier, 1557.
Lemaire, luthier, 1636.
Le Messager (Jean), 1669.
Le Moine, 1680-1692.
L'Enclos, † 1649.
Lepin, XVII° siècle.
Le Roy (Adrien), 1551-1574.
Le Sage de Richée, 1695.
Logi (comte de), 1699.
Louis de Luxembourg, 1499.
Maltôt, XVIII° siècle.
Marandé, 1636-1657.
Marc, luthier, 1608.
Marchand (J. B.), 1718-1754.
Marlière, 1759.
Martineau (Nicolas), sieur de Bignons, 1671.
Merville, 1636.
Mesnager (Jehan), 1619.
Mezangeau, 1636-1657.
Milleran (René), XVII° siècle.
Mollier (Louis de), 1646, † 1668.
Montbuisson (Victor de), XVI° siècle.
Montcuyt (Guill.), 1557.
Morlaye (Guill.), 1551-1558.
Moulinié (Et.), 1614-1635.
Mouton (Ch.), 1626-1695.
Nyert (Pierre de), 1597, † 1682.
Ogier (Louis), 1517.
Olivet (d'), XVII° siècle.
Paul (Jehan), 1498-1522.
Paul (Jehan), 1544.
Paulet (Angélique), 1609.
Pelletier (Jacques), 1557.
Perino de Florence, 1546.
Perrichon (Julian), XVI° siècle.
Perrine, 1680.
Pinel (Fr.), 1657-1692.
Porion, XVII° siècle.
Poussilac, 1692.
Rael (Cydrac), XVI° siècle.
Raspaud (Guill. de), 1574.
Raveneau, XVII° siècle.
Renvoisy (R. de), † 1586.
Richard (Fr.), 1619, † 1650.
Rigaud (L. de), 1623.
Ripe (Albert de), 1528-1551.
Rogier (Jehan), XV° siècle.
Rosette, XVII° siecle.
Saman (René), 1619.
Sentis (Orinthis de), luthier, 1613-1616.
Simon, voy. Gintzler.
Solera, 1680.
Strobel, 1681.
Vachier (Hector), 1582.
Vanbroc, 1635.
Vandebourg (Jacques), 1570.
Van Hecke, luthier, 1774.
Vaudry de Saizenay (Et.), 1699.
Vaumesnil, voy. Le Boullanger.
Vignon, 1631-1636.
Vincent, 1636-1650.
Visée (Robert de), 1680-1716.
Yvert (Pierre), 1492-1498.

Genesi della Musica.

Proemio.

Per chi volesse rintracciare l'origine e tessere la storia delle arti utili alla vita non si potrebbero offrire documenti più antichi ed autentici, e nel tempo stesso più chiari e concreti, di quelli che si trovano registrati nelle Sacre Scritture. La prima tra tutte le arti per nobiltà di nascita, di scopo e per potenza di elementi insinuantisi nel sentimento umano è certamente la musica, e di questa Mosè, nel tramandarci la genealogia dei primi Patriarchi dell'uman genere, parla a più riprese facendone risalire l'origine ad un tempo di lunga mano anteriore a quelli a cui vagamente accennano gli storici profani dei secoli posteriori.

I Fenici ed i Greci, che se ne attribuirono la paternità, ebbero ben tardi i ritrovati di quest'arte, che erano già antichissimi in Assiria e nelle vicine regioni abitate prima di ogni altra parte del mondo. Non v'ha dubbio alcuno, che la lira di Orfeo, la quale figura come antica nella storia della Grecia, è nuovissima rispetto alla cetra ed alla zampogna di Jubal. Questi, che non sorpassa la settima generazione dal primo uomo fu, come dice Mose, il padre di coloro che cantano colla cetra e coll'organo: *pater canentium cithara et organo* (1). E dalla narrazione di altri fatti, in relazione con quest'arte del cantare con strumenti a corda ed a vento, dimostrasi chiaramente che ai tempi di Mosè la musica aveva percorso un ben lungo cammino nel campo dell'arte e nella via del progresso.

(1) *Genesi*, cap. IV, v. 11.

Se non che, tanto la storia sacra come quella profana, quantunque ci dicano degl'inventori o degl'introduttori dei primi strumenti nell'uso della musica, pure nulla ci narrano dell'origine della medesima. A rigore di sana critica non può definirsi se Jubal fosse l'inventore della cetra e della zampogna o non piuttosto l'introduttore degli strumenti a corda ed a vento nell'accompagnamento del canto, od anche il primo che insegnasse l'uso precipuo di tali strumenti. Ciò che apparisce chiarissimo si è, che il cómpito di detti strumenti fosse quello di unirsi alla voce per *cantare*, e che perciò alla cetra ed all'organo non fosse per anco concesso di eseguir musica da soli, altrimenti Mosè avrebbe dovuto usare il vocabolo *pulsantium*, espressione propria di chi suona, anzichè *canentium*.

Gli strumenti adunque, essendo chiamati a rinforzare o ad accompagnare il canto, furono considerati fin da quei tempi come cosa secondaria, riservando sempre la parte principale al canto stesso e per conseguenza alla parola; sia pure che per essi questa acquistasse decoro ed importanza maggiore. Da ciò rilevasi fino all'evidenza, che il canto precedette l'invenzione e l'uso degli strumenti nel concerto musicale, e quindi è lecito dedurre, che il canto avesse origine colla favella e coll'uomo stesso.

Volendo pertanto formarsi un chiaro concetto della musica e del suo progressivo sviluppo fino ai tempi presenti, io credo che sia necessario conoscerne l'origine; e per ottener ciò nulla di meglio che esaminare attentamente gli elementi essenziali di cui si compone la favella, che è il vero principio e la vera base fondamentale su cui posa l'edificio musicale. Ed è per questo che io reputo opera di sommo interesse, e non scevra al certo di novità, l'indagare quelle leggi fisiche, che sono proprie della parola, e che l'uomo deve aver seguito, sebbene inconsapevolmente, fin dal principio ed in seguito nello sviluppo progressivo dell'arte del parlare, del cantare e del suonare.

A tal fine mi proposi di delineare come in un quadro le principali fasi di questo progresso artistico, che a ben considerarle si riducono alle seguenti: la parola, l'arte oratoria, la poesia, il canto coll'accompagnamento dei moti del corpo e degli strumenti, e del suono degli strumenti senza parola. Dalla natura delle cose e dalla storia apparisce chiaro che l'arte musicale non potea svilupparsi che

a seconda dello svolgimento della favella, e che questo fu lento ed in modo del tutto empirico. E perciò si ha una lunga serie di manifestazioni in cui gli artisti, seguendo istintivamente le inclinazioni del genio portato al bello ed al dilettevole, non seppero sempre trovare la verità della scienza, che è fondamento del bello, e la sola via che sollecitamente conduce al progresso vero e razionale. Non è pertanto fuor di proposito rivolger la nostra attenzione là ove l'arte prese le sue prime mosse per ritrovare la filosofia dell'arte stessa musicale.

Capo I.

Parallelo tra la favella e la musica.

Nulla di più opportuno che incominciare dalla definizione allorchè s'imprende a trattare una cosa. La favella si definisce: l'arte di esprimere i proprii pensieri ed i proprii sentimenti per mezzo di voci articolate. La favella ha perciò per oggetto la *voce articolata*, cioè la voce con le sue diverse forme e qualità e nei diversi suoi movimenti. L'uomo parla per farsi intendere ed ode per intendere e quindi la parola procede dall'intelletto ed in certo qual modo esprime l'intelligenza: ne consegue pertanto che principio e fine della parola è l'intelletto stesso.

Ma essendo la favella una vera e propria arte non solamente ha per scopo di esprimere la verità delle cose, ma eziandio quello di dilettare il sentimento e quindi, secondariamente, intende esprimere anche la bellezza delle cose medesime. Ed a ragione, poichè l'uomo è composto di anima e di corpo e questo comunica coll'intelligenza per mezzo dei sensi di cui è proprio il diletto materiale: quindi colla voce articolata, o meglio coi diversi e migliori movimenti della medesima, e colle varie e più belle sue forme parla direttamente al sentimento dell'udito e per esso all'intelletto.

Il fine secondario della favella è invece primario nella musica. La musica si definisce comunemente: l'arte di esprimere sentimenti determinati per mezzo di suoni regolari e proporzionati. Essa parla al sentimento allo scopo di dilettarlo e quindi ha di mira la bellezza

e la bontà dei suoni; e per parlare all'intelletto ha bisogno della parola. Il materiale della favella è la voce nelle sue svariatissime forme e nei molteplici suoi movimenti, di cui abbisogna per esprimere la verità delle svariatissime cose che ci circondano e che ci interessano; anche se talvolta le sopraddette forme e movimenti sono a danno della bellezza. Quello della musica è parimente la voce, ma nelle sue forme regolari e simmetriche, ed a questa si associano tutti i suoni dei molteplici strumenti, a condizione però che piacciano all'udito. Il bello, che è proprio dell'arte, che è fondato sulla verità delle cose, è sensibile, e consiste nella regolarità e proporzionalità delle forme e nella simmetrica disposizione delle medesime. Sia pure che l'artista talvolta accetti quei suoni in sè meno piacevoli o irregolari, ma di questi egli si serve come di ombre per far risaltare la vivacità dei colori; e li colloca e dispone sempre con ordine e simmetria.

Incominciamo ad esaminare la voce, oggetto comune alla favella ed alla musica, e analiziamone i costitutivi. La voce è un suono, e perciò è il prodotto di un corpo sonoro, e può definirsi: l'effetto delle varie vibrazioni dei corpi, le quali si succedono rapide e in serie simultanee, con ritmo determinato e proporzionato. Ed in ordine al soggetto: è una senzazione piacevole prodotta nell'udito dal moto ondulatorio e vibratorio dei corpi (1). I suoni che sono il prodotto di vibrazioni complesse e simmetriche importano movimento, e tra un movimento e l'altro, a seconda della maggior o minor velocità, intercede maggior o minor tempo; e di qui in ordine al tempo un movimento può esser più breve o più lungo dell'altro. Può essere più o meno intenso, come dalla maggior o minor rapidità delle vibrazioni un suono può essere più acuto o più grave dell'altro.

I varii movimenti ordinati in una determinata misura di tempo producono ciò che dicesi *ritmo*, e questo è vago e indeterminato nella favella, e mano mano che acquista ordine e simmetria, assume forme oratorie, poetiche e musicali. I greci ed in seguito i latini avevano certamente la misura del tempo che si batteva col piede, e di qui la misura del verso si disse piede. La battuta dividevasi

(1) Vedi *Armonia e melodia musicale*, capo III.

in due parti, l'una in levare, allorchè si alzava il piede e si disse *arsi;* l'altra in battere, allorchè si abbassava il piede e si disse *tesi*. Però io credo che siasi perduto il modo seguito dagli antichi nel cantare e nel declamare i versi in conformità delle brevi e delle lunghe e del movimento dei piedi. La favella e la poesia assunse le forme vibrate della musica e tra le brevi e le lunghe prese posto l'accento norma comune al presente dell'arte oratoria, della poesia e della musica stessa.

I movimenti dei suoni si misurano ora colla battuta, e la battuta è divisa in diversi tempi pari e dispari, corrispondenti ai numeri 2, 4, 3 e 6. Questa battuta ha movimenti forti e deboli, e come ho dimostrato nell'ultimo mio libro: « *Armonia e melodia musicale* », vi sono le battute forti e quelle deboli nella formazione del canto o della melodia. Anche nella favella come nel canto vi sono voci o suoni lunghi, brevi e coll'accento.

Come si può misurare il tempo, la forza dei suoni, così si può misurare il grado di acutezza e gravità dei medesimi. Questo dipende dal maggior o minor numero delle vibrazioni, che si compiono in uno stesso tempo; e dal rapporto o proporzione che passa tra una successione e l'altra di vibrazioni, si ottiene una scala di suoni proporzionata e simmetrica, che serve di norma allo svolgimento del canto o della meledia. Ignoriamo qual scala seguissero gli Ebrei, che furono certamente i primi musicisti, e delle scale greche solo sappiamo quel poco che ci tramandarono S. Ambrogio, S. Gregorio Magno e Guido Aretino. È certo però che in principio furono complesse e svariatissime, e col progredir della fisica, mano mano si vennero semplicizzando fino alla scala maggiore e minore, da me dimostrata nel sovraccitato libro.

Riassumendo in poche parole il fin qui detto, giova osservare una cosa. Per constatare il vero progresso artistico musicale è necessario indagare la natura delle cose, dalle quali ha avuto principio, analizzare le proprietà delle medesime, che necessariamente deve seguire l'artista, e sperimentare i mezzi da esso scelti, perchè l'arte non devii dal fine voluto, qual è quello di dilettare colle voci e col suono. Mentre seguiremo la logica delle esperienze, il lettore non dimentichi, che l'artista non può mai andare a ritroso delle leggi di natura, ch'esse sono invariabili e costanti, e sono la norma vera e ge-

nerale del bello, ma può bensì variarle e temperarne la durezza e inflessibilità.

L'arte parla al sentimento da cui deriva il gusto, e questo è soggettivo ed è facile all'errore ed al vizio. Per l'educazione del gusto può molto l'abitudine, l'indole, i costumi degli individui e dei popoli; ed è alla stregua di tali fatti che si spiega l'incostanza e la variabilità del gusto medesimo, e quell'instancabile desiderio di novità, vere od apparenti che siano, che febrilmente invade il nostro sentimento e lo spinge a ritornare a forme e sistemi altre volte sperimentati e caduti in disuso. Il rivolgersi indietro, in arte, non è sempre regresso, quante volte siasi abusato del sentimento condannandolo a poche forme o figure presenti, siano pure improntate di straordinaria bellezza e di verità. L'arte si pasce di varietà e il sentimento e il gusto umano è insaziabile di questa varietà e di novità. Basti l'esempio del popolo Ebreo, che nutrito nel deserto quotidianamente e per lungo tempo di manna, cibo squisitissimo, giunse a rimpiangere le cipolle che era costretto a mangiare in Egitto.

Gli sperimenti pertanto fondati sulla natura delle cose giovano essenzialmente per l'educazione musicale, perchè ci procurano la verità, che è fondamento del bello; alla quale verità il gusto fa sempre ritorno anche se per qualche tempo forviato dalle sregolate passioni e dai vizii che colpiscono gli individui e i popoli stessi.

Capo II.

La voce umana e la favella.

Il Creator di tutte le cose nel formar l'uomo lo volle arricchire di molti doni e tra questi lo fornì di uno strumento musicale il più meraviglioso e sorprendente. L'uomo che vive d'imitazione e che nel creato trova un mondo di cose da prendere ad esempio, trovò e formò altri strumenti sonori che volle aggregare in soave concerto col prototipo. Di questi strumenti inferiori, comecchè più facili a comprendersi, mi servirò per spiegarvi come sia formato e suoni l'organo della voce umana.

L'organo vocale dell'uomo agisce a guisa di una canna ad ancia: esso è l'apparecchio tra i più semplici e nel tempo stesso il più meraviglioso, e non ve ne ha che lo superino per soavità e per delicatezza d'espressione. Le parti essenziali di quest'organo sono la laringe che è come un tubo cartilaginoso, che sporge nella parte anteriore del collo: nell'interno della laringe vi sono due membrane opposte che l'attraversano, dette corde vocali, che sono ligamenti flessibili quasi verticali, o diretto alquanto obliquamente dall'avanti all'indietro, e lasciano fra loro una fenditura molto angusta, detta apertura della glottide, attraverso alla quale passa l'aria spinta dai polmoni che le mette in movimento vibratorio. La trachea, la bocca, con le parti accessorie di questa, completano questo meraviglioso strumento.

L'acutezza della voce varia col variare della lunghezza delle corde vocali e dalla maggior e minore tensione delle medesime. Il petto o la retrobocca e la bocca stessa agiscono come risonanze, e il suono che viene in tal guisa prodotto acquista speciali qualità e perciò può variare forme per le quali hanno al certo influenza l'epiglottide, la faringe, il velo palatino, le fosse nasali, la lingua, i denti, l'apertura della bocca e la disposizione delle labbra.

Il suono che si ottiene dall'organo della voce, benchè non sia molto esteso, comprendendo generalmente due periodi o due ottave, presenta nondimeno una varietà di forme da vincere qualunque altro strumento. La voce umana oltrechè varia da individuo a individuo per metallo, varia anche per gradi di gravità o di acutezza: e queste diversità si possono distinguere in sei classi, cioè di soprano, mezzo soprano, contralto, tenore, baritono e basso. Generalmente si distinguono in quattro cioè: Alto o Soprano, Contralto, Tenore e Basso.

La voce nella sua più semplice forma si manifesta per mezzo delle *vocali*, che appunto così si chiamano dall'esprimere la voce, e nelle altre svariatissime forme per mezzo delle consonanti semplici, doppie e composte.

Basta osservare un semplicissimo sperimento qual è quello di riempire un vaso piuttosto lungo in forma di tubo o di bottiglia, ecc., facendovi cadere da una certa altezza dell'acqua. Si udrà in principio un suono che meglio non si potrebbe esprimere che coll'U e quindi grado grado passando all'O e da questo all'A, E fino all'I

quando l'acqua è pressochè giunta a riempirlo. Un simile sperimento potrebbe farsi adattando uno stantuffo ad una canna d'organo, facendolo scorrere verso l'imboccatura quando suona. Odesi come si è detto in prima un suono grave che quasi insensibilmente percorrendo una scala di innumerevoli gradi va verso l'acuto, che a meraviglia tali gradi si possono significare colle cinque vocali ordinate come si è detto. Per meglio distinguere e significare i gradi del suono colle vocali, due di esse subiscono una variazione col pronunciarle aperte o strette, e tali vocali sono l'O e l'E. La vocale più profonda, la media e la più acuta non subiscono varietà di pronunzia.

L'arte a cui è riservato di variar le leggi naturali, sa ottenere altre forme al suono col percorrere tutti i gradi sia in alto che in basso usando una stessa vocale; e così il suono grave, o acuto, o medio che sia, assume il metallo dell'U, dell'Ó, dell'A, ecc. L'esercizio di percorrere colla stessa vocale tutti i gradi della voce dicesi vocalizzare ed è utilissimo, imparando il canto, per emettere ben la voce e per acquistare agilità della medesima. La musica però, come vedremo, non si contenta di seguire colla voce una scala così vaga e indeterminata come si usa nel parlare e come quella che seguono naturalmente le vocali, ma esige una scala ordinata, proporzionata e simmetrica da poter vie meglio solleticare il sentimento, il che ottiene col sussidio della scienza e col raziocinio.

Il grado del suono significato per mezzo delle vocali dipende dalla maggior o minore tensione delle corde vocali e nel tempo stesso dalla maggior o minore apertura delle medesime; e neppure è indifferente il volume della glottide della bocca e retrobocca, che servono come risonanze della voce stessa. Il suono emesso dall'organo vocale acquista forza ed espressione a seconda della veemenza con cui si sospinge il fiato nelle corde vocali vibranti.

Ma per acquistar forza con poca fatica la voce ha pure altri sussidii: essa giovasi delle labbra, dei denti, della lingua e del palato e con tali mezzi lo strumento vocale assume forme diverse e per conseguenza diversa è anche la voce che produce. Col manifestare queste forme diverse si hanno dei suoni che vengono espressi per mezzo delle consonanti. Queste, come lo dice il vocabolo stesso, di lor natura non producono suono ma *consuonano* e così imprimono alla

voce stessa un modo diverso: essa viene così a variare per tempra o metallo, per intensità e per durata.

Le consonanti adunque variano la voce primieramente di metallo. Abbiamo già detto, che non è indifferente per la voce la forma diversa che assume la bocca cogli accessorii della medesima. Questi sono altrettanti amminicoli che concorrono assieme alla glottide ed alle corde vocali a produrre il suono, e perciò non senza un qualche diverso effetto. Le consonanti sono segni adoprati per indicare la parte che prendono questi amminicoli e la forma diversa che imprimono allo strumento vocale: per conseguenza esse si dicono labiali se a produrre il suono assieme alle corde vocali si adoprano le labbra, altre diconsi dentali e linguali se vi concorrono i denti o il palato assieme con la lingua. Inoltre questi amminicoli vi possono concorrere in un modo o nell'altro e di qui la diversità che deriva tra le diverse consonanti che si adoprano colle labbra, coi denti, palato e lingua.

Le consonanti labiali sono il B, F, M, P, V. congiungendole alle vocali modificano il suono in una maniera diversa: il che si rende manifesto coll'esempio. *Ba* esprime un suono diverso da *fa* e *ma* è diverso dal primo e dal secondo. Altrettanto dicasi di *fe*, *pe*, *ve*, o di *bo*, *mo*, *po*, ecc. ecc. In conclusione, ciascuna consonante produce una variazione di forma all'organo vocale e perciò ciascuna imprime alla vocale con cui si unisce, un suono che varia di tempra o di metallo.

In secondo luogo la consonante aggiunge forza alla vocale con cui si unisce. Concorrono a produrre il suono oltre alle corde vocali altri mezzi quali sono, come si è detto, le labbra, i denti, il palato e la lingua e perciò qui è il caso di dire: *vis unita fortior*, giacchè due o tre elementi si uniscono a produrre un suono, e due o tre valgono sempre più di uno. Quindi è facile il provare che le vocali acquistano forza aggiungendovi per esempio B, T, R a qualunque altra consonante. Si avrà in tal caso un suono come *ba*, *ta, ra*, ecc. che sono più forti di *a*. Una tal forza aumenta ancora quando le consonanti si raddoppiano o sono due od anche tre, poichè essendo maggiore lo sforzo nel pronunciarle anche il suono riceve maggiore impulso o maggiore impressione; come può udirsi pronunciando *ab-ba*, *otto, labbra*, *tra*, *fra*, *stra*, *sfra*, e ciò tanto nella lingua latina

che italiana, francese, ecc. Es. gr. *abbas*, *abbate*, *tractus*, *tratto*, *stratus*, *strato*, *breve*, *prix*, ecc.

Però tra consonante e consonante vi è qualche piccola differenza d'intensità o forza che s'imprime alla vocale. Ve ne sono alcune che si potrebbero chiamare percussive, o a percussione, come le labiali B, M, P e più specialmente quelle che si pronunziano percuotendo i denti o il palato colla lingua; come C, D, K, L, N, Q, T. Esempio, la-to, te-la, ce-ci, ma-le, pa-ne, ecc. Altre invece producono una impressione più dolce, come la F, V fra le labiali che assomigliano all'impressione di un soffio, o come la G e la S, la prima che pronunziasi più scorrevole e leggiera della C e la seconda che assomiglia al sibilo. Per esempio *vi-so*, *fa-ve*, *ge-lo*, ecc. Anche tra le consonanti della stessa specie vi è differenza di forza come tra *b* e *p*, es. *belle*, *pelle* e tra *d* e *t*, per es. *detto*, *tetto*, ecc.

In terzo luogo la consonante oltre a dare maggior forza, nel pronunziarla richiede maggior tempo che non la semplice vocale a cui si unisce. La differenza è ben piccola, ma pure è qualcosa, poichè a rigor di logica si richiede sempre più tempo ad adoprare due o tre elementi di formole anzichè uno solo. Basta esaminare i surriferiti èsempi per convincersene.

Ciò si rende anche più manifesto quante volte la consonante segue la vocale, come *ab*, *at*, *es*, *el*, e se le consonanti sono più di una, il suono è anche più prolungato; come *ast*, *est*, *ist*, *estr:* come *alla*, *olla*, *astio*, *estasis*, *extra*, ecc. Anche in ordine al tempo vi è qualche differenza tra una consonante e l'altra, specialmente la F e la S, la V e la R; queste ultime anche semplici esprimono più di un movimento delle labbra e della lingua, imitando il moto ondulatorio di una lamina, od un leggiero fischio. Esempi ne sono *ve*-la, *ro* ma, a-*mor*, *spes*, *urbs*, ecc. Una prova, che le consonanti imprimono alla vocale un qualche movimento, si ha nella differenza delle medesime e ciò non solo per la forza ma anche per la durata, infatti alcune si dicono liquide e scorrevoli come L, M, N, R; ciò vuol dire che le altre scorrono meno e perciò impiegano nel movimento maggior tempo, incontrando resistenza.

Si è detto che le consonanti da sole non esprimono o non importano alcun suono, ma se ben se ne considera la pronunzia si avverte un rumore come un suono smorsato o dalle labbra o dalla lingua.

Certo è, che se le consonanti seguono la vocale con cui fanno sillaba si avverte un suono come di un *e* muta specialmente con B, D, M, N, T, come in *hoc*, *ed*, *num*, *nunc*, *nam*, *et*, ecc. Sono quasi due suoni, o per lo meno uno prolungato, sia pur di un tempo brevissimo.

Con questi sperimenti abbiamo veduto, come colle vocali e colle consonanti vengano espressi i precipui caratteri del suono, che consistono nella diversità di grado, di metallo, di forza e di tempo; e dalle diversità sperimentate, il suono può dirsi grave od acuto, aspro, dolce, molle, vibrato, ecc., piano o forte, breve o lungo.

Ciascun suono espresso o con le sole vocali o coll'unione di una o più consonanti forma una sillaba. Questa è un suono spiccato e rilevato, e può consistere in una sola vocale, sia che da sè formi una parola, come, o, a, e, sia che entri in una parola di più sillabe, quando niuna consonante ad essa si appoggia, come *a-mor*, sia che abbia avanti a sè una consonante, come *ha*, *di*, *la*, *lo*, od anche più come *tra*, *flo*, *stra*, *scri*, sia che abbia una o più consonanti dopo, come *al*, *per*, *in*, *non*, *urbs*, ecc.

La sillaba o parola composta di una sola vocale, fisicamente parlando, è di sua natura breve rispetto alle altre sillabe. Essa è la più semplice espressione della voce, e in ordine al tempo si può prendere come unità di misura o termine di paragone per le altre: come in *ă-mor*, *ă-varus*, *ŏ-vium*, *ă-vena*, *ĕ-rit*, ecc.

Le sillabe composte di una consonante e di una vocale, come *be*, *de*, *te*, *se*, *mi*, ecc., sono relativamente più lunghe delle sillabe di una sola vocale, e più brevi di quelle in cui precedono più consonanti, come *stā-tus*, *prō-sum*; e più ancora di quelle seguìte da una o più consonanti, come *ut*, *at*, *ad*, *ēst*, *ūrbs*, ecc.

Pertanto le sillabe in cui precedono le consonanti hanno un crescendo naturale, dalla breve alla lunga, nell'ordine seguente: *a*, *ba*, *bra*, *sbra*; *a*, *ta*, *sta*, *stra*; *e*, *es*, *est*, *estr*. E quelle in cui le consonanti seguono le vocali crescono di valore, come *a*, *ab*, *abs*, *abst*; *e*, *et*, *est*, *estr*; *u*, *ur*, *urb*, *urbs*, ecc.

Per significare il valore delle quali sillabe in ordine al tempo sarebbero necessarie varie figure o segni distinti, cosa d'altronde che riesce difficile attesa la piccola differenza che passa tra le une e le altre. La stessa figurazione musicale, quale è in uso al presente, non

giunge a indicare tali piccole differenze, quantunque usi più di otto segni per la misura del tempo o pel valore delle note.

I Greci ed i Latini non andarono tanto per la sottile e furono paghi di distinguere le sillabe in lunghe e brevi; ed è perciò che si trovano delle sillabe precedute da una consonante classificate or tra le brevi ed or tra le lunghe. Eccone alcuni esempi: *pă-ter*, *mā-ter*, *nō-lī*, *tĭ-bĭ*, *sī-bĭ*, *lă-tĕ*, *vĕ-nī*, *sĕ-vē-rĭ-tās*, *dī-lĭ-gĕ-rĕ*, *tĕ-nĕ-ra*, *vĕ-nĭ-a*, *bĕ-nĕ-fă-cĕ rĕ*, *mēn-tī-rī*, *nĭ sĭ*, *vĭ-cĕ*, *ē-dĭ-tĕ*, *rē-gĭ-bŭs*, *si-dĕ-ră*, *sĭ-bĭ*, ecc. ecc. Come pure le vocali seguite da una consonante come *at*, *et*, *ad*, *non*, *ac*, *hic*, *es*, ecc., or sono brevi ed or sono lunghe.

Nella lingua latina come in tutte le lingue si tende a semplicizzare i segni esprimenti le cose, e perciò spesso si contraggono due suoni o due sillabe in una. La sillaba o suono in tal guisa contratto resta nell'uso lungo; come *cōgo* proveniente da *cŏăgo* o da *conago*, *nīl* da *nihil*, *vēmens* da *vehemens*, ecc. Niuna vocale dei Latini aveva per sè quantità o valore determinato, come l'avevano presso de' Greci, ove erano sempre brevi se scritte coll'ε *epsilon* o coll'ο *omicron*, ed erano sempre lunghe se scritte coll'η *eta* o coll'ω *omega*. Quindi molto si dee concedere alla derivazione delle parole, non che al bisogno di dover distinguere il senso della parola stessa. L'uso, in quei tempi primitivi, potè assai più che non la conoscenza delle leggi fisiche dell'organo vocale, tanto più che le sillabe sopra notate hanno realmente un valore intermedio tra le semplici vocali e quelle precedute da più consonanti, o seguite da una o più consonanti.

Perciò nella classificazione delle medesime, o le ritennero comuni, ovvero secondo la loro pronunzia (che facilmente e senza una plausibil ragione varia tra regione e regione, anche vicina, ove parlasi una stessa lingua) le classificarono piuttosto tra le brevi che tra le lunghe, e viceversa. Provano il mio asserto i dialetti diversi di una stessa lingua, i quali variano nella pronunzia e non nella sostanza

Alcune consonanti in fine del verso, anche se classificate fra le brevi o tra le lunghe, non si consideravano; ma non v'ha dubbio che di lor natura sono lunghe, perchè in realtà esprimono due suoni come ho già detto. Se poi erano collocate nel verso stesso, rientravano nella convenzione sopraddetta, e se si vuole vi è una certa qual ragionevolezza, poichè, sia nel discorso come nella declamazione, si

sogliono unir le parole e le sillabe di una medesima frase o di un medesimo inciso, e le consonanti sogliono prendere il suono della vocale seguente. Provisi infatti a recitare le seguenti parole: medita*ris* a vena, linquim*us* arva, ovilib*us* imbu*et*-agnus, permis*it* agresti, turbat*ur* agris, *en* ipse, protin*us* aeg*er* agc, han*c* etiam, ecc. Anche le consonanti doppie nella stessa parola, quantunque sieno da tutti considerate per lunghe — *vocalis longa est si consona bina sequantur* — pure assumono il suono della vocale seguente, e questa dalle consonanti riceve maggior impulso e perciò espressione più forte. Esempi: *ille*, *olla*, *vellem*, *mittere*, *Amarylli*, *depellere*, *gemellos*, ecc. Se poi le consonanti tra una vocale e l'altra sono diverse, si rende manifesta la lunghezza, e la doppia forma espressiva delle medesime, come: *tegmine*, *silvestrem*, *linquimus arva*, *lentus in umbra*, *diphtongus*, ecc.

Nel linguaggio vi sono delle sillabe e delle parole composte di due vocali unite, e queste o sono semplicemente vocali o congiunte con una o più consonanti, e si chiamano dittonghi. I dittonghi, appunto perchè sono due suoni uniti, di lor natura sono lunghi, avuto riguardo specialmente ai suoni o vocali semplici: *Diphthongus longa est* tanto presso i greci che presso i latini. Nella lingua greca come nell'italiana e francese l'unione delle due vocali non è così ristretta come in alcuni dittonghi latini come *ac*, *oc*, *prae*, *poena*, *vac*, *coena*, ecc., in cui può considerarsi come un suono solo prolungato, mentre in quelle lingue i due suoni benchè molto avvicinati sono sempre distinti. Per conseguenza i dittonghi sono tanto più lunghi quanto meno è sentita l'unione delle due vocali. In VÆ, in HÆC, in CÆLUM i due suoni sono pressochè fusi in uno.

Vi sono due specie di dittonghi, alcuni si chiamano *distesi* quando si fanno udire brevemente le due vocali come in *hei*, *heu*, *aut*, *europa*, *pauper*, *aere*, *feudo*, *borea*, ecc.; in questi accenti il suono principale è quello della prima vocale e la seconda odesi chiaramente ma in qualche modo unita alla prima. Altri si dicono *raccolti* e sono quelli che si pronunziano talmente uniti, che la prima vocale perde molto di suono e la principale è la seconda su cui il suono si appoggia; come, *piove*, *piano*, *cielo*, *tuono*, *nuovo*, *buono*, ecc.

Nella lingua italiana vi sono anche dei trittonghi, cioè l'unione di tre vocali in una sillaba o sola parola; come *tuoi*, *vuoi*, *suoi*,

miei, ecc. La vocale principale sovra cui si posa la voce è quella di mezzo (1). Vedremo in seguito come questi dittonghi e trittonghi raccolti corrispondano all'accento.

Quantunque vi sieno parole di una sillaba sola, come abbiamo veduto, pure la maggior parte di esse si compongono di due, tre, quattro ed anche di più sillabe. Incominciamo ad esaminare quelle di due sillabe, le quali possono esser composte di due sole vocali come *eo*, *ea*, *io*, *ai*, *ei;* o di due vocali precedute o seguite da una o più consonanti, come *mea*, *mio*, *mei*, *ait*, *eat*, ecc.

Tra le prime si possono mettere le esclamative *heu*, *eheu*, *ohe*, *hei*, ove l'*h* entra solo per allungare e dividere il suono delle vocali e rendere così più espressiva la sensazione stessa di chi esclama; ovvero per distinguere il senso della parola, come *hai* verbo invece di *ai* segna caso.

I latini fanno breve una vocale che precede l'altra nella stessa parola, restando l'altra talvolta breve e talvolta lunga, ma fisicamente ambedue hanno lo stesso valore. Delle bissillabe ve ne ha di quelle che alla prima vocale precede una consonante, come *cui*, *tua*, *suo*, *dei*, *sei*, *bei*, *nei*, ecc. Secondo la suddetta regola resta breve la prima sillaba e varia la seconda, ma fisicamente è sempre più lunga e forte la prima della seconda, sebbene piccolissima sia la differenza, però non così lunga come se le due vocali fossero divise da una consonante; e la ragione dicemmo allorchè si parlò del suono delle consonanti.

Se le due vocali nelle parole bissillabe sono divise da una consonante, come *ego*, *emi*, *amo*, *uso*, *ala*, ecc., la seconda sillaba sebbene insensibilmente più lunga è al certo sensibilmente più forte. Se poi una o più consonanti precedono le vocali in egual numero, possono dirsi di egual quantità e forza, o al più vi può esser quella quasi impercettibile differenza che passa tra le consonanti stesse. Oltre agli esempi già riportati possono sentirsi i seguenti: *nisi*, *labe*, *tuba*, *sine*, *cano*, ecc.. *braca*, *trabe*, *brevi*, *tractu*, *triste*, *stricto*, *hostis*, *nostis*, *stette*, *slitta*, ecc. Le parole bissillabe offrono però

---

(1) I trecentisti usavano anche i quadrittonghi, come *lacciuoi*, *figliuoi*, caduti ora in disuso per la soverchia durezza nella pronuncia dei medesimi.

poca differenza di forza e di quantità, eccezione fatta quando vengono divise da consonanti doppie, come *redde*, *malle*, *velle*, *tetto*, *nesso*, *nosse*, *petto*, *terra*, ecc.

Capo III.

Dell'accento.

Le parole di tre, quattro e più sillabe ci offrono anche maggior varietà e maggiori differenze. Incominciamo dalle parole di tre sillabe. Nella lingua latina le trisillabe possono essere tutte e tre lunghe, come il piede molosso *gāudēntēs*, o tutte e tre brevi come il tribaco *făcĕrĕ*, o un lunga e due brevi come il dattilo *nūmĭnă*, o due brevi ed una lunga come l'anapesto *pĕrĕānt*, o due lunghe ed una breve, come l'antibacchico *dīxērĕ*, o una breve e due lunghe come il bacchico *dŏlōrēs*. Inoltre vi può essere una lunga tra due brevi come l'anfibraco *pŏēmă*, od una breve tra due lunghe come il cretico *pōntĭfēx*.

Le parole di due sillabe, come abbiamo veduto, presentano le seguenti differenze: o sono ambedue brevi od ambedue lunghe od una breve e l'altra lunga. Quelle di tre hanno, o due sillabe brevi ed una lunga, o due lunghe ed una breve, od anche tutte e tre brevi o tutte e tre lunghe. Ma in tali classificazioni tanto la brevità come la lunghezza è relativa e non assoluta. Dato che vi sia una unità di misura le diverse sillabe brevi variano certamente per durata di tempo, come variano le lunghe. Una tal diversità benchè sia piccola non è però disprezzabile, come difatto si osserva nella recitazione e nella declamazione stessa. Chi è che non sente la diversità che passa tra le brevi stesse e tra una lunga e l'altra delle sillabe dei seguenti versi?

Mēntīrī nōlī, nūmquām mēndācĭă pvōsūnt
Sī quīd pēccārīs, vĕnĭa ēst tĭbĭ prōmptă fătēntīs.

Oltre alla durata più o meno breve, o più o meno lunga delle sillabe l'orecchio avverte nelle medesime una qualità che, sebbene sia

direttamente congiunta col tempo, pure dal medesimo si distingue per l'importanza che assume tra le sillabe stesse. Questa qualità non secondaria ma principale dicesi accento. L'accento non è solo proprio della parola ma eziandio del canto, e ne sia prova l'etimologia stessa della parola che è un composto di *ad* e *cantus;* ma nè i grammatici, nè i cantori seppero ben distinguere i caratteri proprii dell'accento. I grammatici lo definirono « una posa che fa la voce sopra la sillaba maggiore di quella che essa fa nelle altre » o più distintamente lo dissero « la posa della voce sopra la sillaba più spiccata di una parola ». I poeti e musicisti moderni parlano dell'accento come di una cosa che interessi la sola grammatica, e non si nota nè il rapporto nè l'importanza che esso possa avere col canto.

A mio avviso la definizione che ora si dà dell'accento non chiarisce abbastanza il concetto che se ne dovrebbe avere. L'essenza dell'accento, che si dice consistere nella posa che fa la voce su di una vocale, è troppo generica, e se questa posa si riferisce solamente alla maggior durata della voce sopra una vocale o sillaba, ogni sillaba lunga dovrebbe esprimere l'accento, il che non è affatto ammissibile. In tal modo ogni spondeo avrebbe due accenti, e sarebbe ingiustizia alla parola *mēcēnātēs*, di quattro sillabe lunghe, attribuire un solo accento alla seconda. Di più, secondo tali definizioni le sillabe brevi non sarebbero capaci di accento, invece il buon senso ci mostra come nelle parole *dīlĭgĕrĕ, cĕlĕrĭtas, hīstŏrĭās*, *ōccĭdŭa*, *cōnstĭtĕrīnt*, ecc. la voce posa sopra di una sola sillaba breve anche se ve ne sono altre di lunghe.

E nemmeno può dirsi che per posa della voce debbasi intendere una maggiore intensità di suono, imperocchè ne verrebbe per conseguenza, che le sillabe congiunte a consonanti dovrebbero aver di preferenza l'accento invece delle sole vocali; e le sillabe con consonanti a percussione, che hanno al certo più forza delle liquide e delle mute, e quelle con più consonanti non dovrebbero mai cedere il posto alle più deboli, come può osservarsi nei seguenti esempi: *mĕdtŭs*, *bĕátus*, *lĕónida*, *dĕórum*, *dŭóbus*, *cŏaévus*, ecc., o come nelle altre sopraccennate, *dilígere*, *celéritas*, *illíus, retinére*, *canímus*, *ilíacus*, ecc.

A un diligente osservatore non dee passare inosservato un fenomeno, che cioè l'accento cambia posto a seconda del numero delle

sillabe di una parola, come può vedersi nei seguenti esempi: *bónitas, bonitàtis, sápiens, sapiéntia, accéptus acceptàbile, aurélius, aureliánus, memòria, memoriàque, amórem, amorémque, habílitas, habilitátis*, ecc. I grammatici che avvertirono queste diverse combinazioni dell'accento anzichè rintracciarne il perchè preferirono distinguere l'accento a seconda della posizione che esso occupa nella parola. Dissero pertanto parole *piane* quelle che hanno l'accento sulla penultima sillaba, come *beátus, tenóre, fatétur*, ecc. Quelle parole che hanno l'accento sulla penultima a guisa del piede dattilo o cretico si dissero sdrucciole come *ovília, flúmina, vírginum, póntifex, úmile, símile, lodévole, amábile*, ecc. Quelle che hanno l' accento sull'ultima sillaba diconsi tronche, come *faró, diró, virtú, abilitá*, ecc. (1).

Come è facile ad osservarsi, tanto l'accento degli antichi come quello dei grammatici non esprime esattamente l'essenza dell'accento stesso. Gli antichi poeti cantavano i loro versi, ed il volgo più dal canto che dalla metrica argomentava della bontà del verso, come avviene anche al presente in certe regioni, ove il volgo suol riprodurre qualche commedia campestre, detti Maggi, e perciò l'accento ha intima connessione col canto e colla misura del tempo. L'accento sebbene sia distinto dalla quantità, dalla forza e grado di elevazione della voce, pure ha con queste qualità tal intimo nesso che senza di esse non potrebbe concepirsi.

Quindi l'accento è qualche cosa di complesso e in relazione alla lunghezza e alla brevità delle sillabe, alla forza o debolezza con cui si esprimono, ed al grado di elevazione o abbassamento delle medesime. E siccome non si può avere il rapporto di queste qualità del suono senza tre termini, quindi è che l'accento incomincia a manifestarsi nelle parole di tre sillabe espresse o sottintese. Di queste tre sillabe quella che attira maggiormente la nostra attenzione, sia per la lunghezza di tempo, per la forza dell'espressione e pel grado di voce si considera come principale e dicesi accentuata.

---

(1) La lingua francese, a causa della pronunzia, sovrabbonda di parole accentuate in questo modo, per cui rendesi meno armoniosa e meno varia per ritmo dell'italiana, della latina ed anche della spagnuola.

Prendasi ad esame il piede *anfibraco ămĭcŭs, pŏēmă* e nell'italiana favella *amíco*, *amóre*, ecc. La sillaba su cui cade l'accento ha avanti a sè una sillaba brevissima e breve dopo di sè. L'essenziale, come vedremo, si è che una sillaba breve si precipita sopra di un'altra sillaba più lunga e più resistente, e la sillaba seguente poco importa se sia breve od anche più lunga della prima. L'accento è un'appoggiatura di un suono sull'altro. L'appoggiatura suppone perciò una sillaba debole per forza e quantità che si appoggia sopra una sillaba seguente capace di sorreggere e perciò più forte per quantità e resistenza.

Tanto la sillaba precedente all'accento, quanto quella accentuata ammettono una certa gradazione, e che difficilmente si potrebbero esprimere colle due sole diversità di brevi e di lunghe. Basta osservare i seguenti esempi secondo i principii da me dimostrati nella formazione delle sillabe e si vedrà come vi sia un crescendo di tempo e di forza tanto nella sillaba che si appoggia, come in quella che resiste o riceve l'appoggio. Ecco l'ordine crescente che segue la prima sillaba: 1° *a*móre, 2° *do*lóre, 3° *tre*móre, 4° *stre*màre, 5° *trasp*órto, 6° *attr*àtto, 7° *contr*íto, 8° *astr*étto, ecc.

Come si vede da una vocale brevissima che si precipita sopra una sillaba, si passa ad una sillaba composta con una, due e più consonanti fino ad una sillaba lunga, ma sempre meno lunga e meno forte di quella accentuata. Se la sillaba su cui si appoggia non avesse resistenza, il movimento proseguirebbe fino a trovarne una resistenza, fosse pur l'ultima, e questa addiverrebbe la sillaba accentuata. Questo fenomeno spiega lo spostamento dell'accento nelle parole che si declinano o si coniugano.

La sillaba accentuata anche essa ammette una gradazione sia di tempo che di forza, come nei seguenti esempi: *amàto*, *amánte*, *accétto*, *andánte*, *pilástro*, *impiastro*, ecc.

Alcune parole di tre sillabe che corrispondono al piede dattilo e cretico, come *cōrpŏră*, *pōntĭfēx*, o alle sdrucciole in italiano, non compete propriamente l'accento; per esempio *ámido*, *lepido*, *ottico*, *ostrica*. Prese isolatamente queste parole rappresentano l'ordine inverso delle trisillabe avente l'accento nel mezzo, come nel latino l'anfibraco *pŏēmă* corrisponde inversamente al cretico *pōntĭfēx*. Vegghansi infatti *amíco* ed *amido*, *antíco* ed *ottico*, ecc. Tanto le une

come le altre sono di una certa proporzione simmetrica, poichè nelle prime la sillaba accentuata e perciò la più lunga e la più forte sta nel mezzo, mentre nelle seconde nel mezzo vi sta la più debole e la più breve.

Però le parole sdrucciole sono capaci di aver l'accento nella prima sillaba ogni qualvolta avanti ad esse si pone una parola che termini per vocale; e ciò accade anche nel *dattilo* e nel *cretico* nella lingua latina. Esempi: *inde póntifex*, *virgo vírginum*, *il mio dáttilo*, *il suo lépido*. Da ciò si può concludere senza tema di errare che ogni qualvolta ad una sillaba lunga e forte si pone avanti una sillaba breve e debole, una tal sillaba dicesi accentuata, e per conseguenza l'accento consta di due suoni, il primo dei quali si appoggia al secondo. Ecco perchè, come dicemmo, il dittongo in qualche modo può dirsi corrispondere all'accento, come in *lauro*, *piove*, *siepe*, *giace*, ecc.

Come apparisce chiaramente l'arte ama anche nella parola il bello e questo si manifesta nella simmetria delle sillabe brevi e lunghe, forti e deboli. Una tale simmetria è proporzionale, cioè, se la sillaba più lunga e più forte è nel mezzo, avrà avanti a sè la sillaba più debole delle altre due; come, se la sillaba più debole e più breve è situata nel mezzo, deve avere avanti a sè la sillaba più forte delle altre due, come negli esempi *virginum*, *pontifex*, *attico*, *prologo*, *tribolo*, ecc.

È chiaro che tali disposizioni di sillabe importano simmetria, quantunque non sia quella perfetta convenienza di due sillabe con una terza, come talvolta si può verificare. Veggansi in proposito i seguenti esempi: *lódola*, *cónico*, *nótano*, *labile*, *nomino*, *dedalo*, *dedito*, *vivido*, *bibita*, o come nelle parole *divido*, *dirado*, *decido*, *labiale*, *vivace*, *cuculo*, ecc., e in qualche altra parola in cui due sillabe sono composte delle stesse consonanti e si uniscono ad una terza sillaba di consonante diversa. Or bene nella favella il sentimento par che rifugga da questa perfetta simmetria e ben spesso attribuisce una qualche differenza nel pronunciarle ad una di esse, quantunque sieno formate pressochè allo stesso modo.

Il linguaggio col progresso di tempo viene semplicizzando le sue forme, come infatti sono più semplici nella lingua italiana che non sieno nella latina e nella greca. Nell'italiana favella le parole di tre

sillabe hanno le due forme sopra indicate, *piane* cioè e *sdrucciole;* e la terza forma, quella cioè delle parole tronche, è meramente artistica e figurata, come lo dice la parola stessa, sottintendesi la terza sillaba. Questa forma si riduce alla piana, infatti gli antichi invece di *andrò*, *farò* dicevano *andróe* e *faroe*, ecc. e in tutte queste forme quantunque vi sia sempre qualche diversità, quello che colpisce il nostro sentimento è l'accento di fronte alle altre due differenze.

Nelle parole di due sillabe l'udito non sente il bisogno dell'accento, perchè manca un termine di confronto; ma rendesi evidente un tal bisogno quante volte di una parola di due sillabe si formi coll'incremento una parola di tre sillabe. La parola che prima non aveva l'accento, viene in tal guisa ad acquistarlo, come può osservarsi nei seguenti esempi: *vale valentes*, *tenet tenebat*, *legunt legunto*, *amo amore*, *odo odore*, *coro corona*, *dolo dolore*, ecc.; ovvero prende la forma sdrucciola come, *atti attinet*, *adde additus*, *nomi nomino*, *luci lucido*, *lodo lodola*, *bello bellora*, ecc.

Tanto la forma piana che la sdrucciola hanno la ragione di essere nelle proprietà delle vocali e delle consonanti, le quali concorrono a formare le sillabe e quindi le parole. Se pertanto la prima sillaba da cui si formano le parole è di sua natura breve, se le altre che vengono ad aggiungersi sono lunghe e più forti, è naturalissima cosa che la prima si appoggi alla seguente, che è appunto più lunga e più forte a reggere e resistere, come può osservarsi in *amor a-mo-re*, *o-nor o-no-re*, ecc. Se invece la prima sillaba è lunga e forte, non potrà mai appoggiarsi alla seguente, se questa fosse meno lunga e meno forte di essa, come può vedersi in *lux*, *lu-ce*, *lu-ci-do; ad*, *ad-de*, *ad-di-tus*; *red-de*, *red-di-tus*, ecc. Nel caso poi che le parole aggiunte fossero di egual o pressochè eguale lunghezza e forza, non vi è ragione di dare alle parole una forma piuttostochè l'altra e quindi l'uso invalso è norma di buona pronunzia.

La forma piana ripete la sua origine dai piedi bacchico, come *dōlōrēs*, *dōlēntēs*, ecc., o dall'anfibraco come *pŏēmă*, *rĕsōlvĭt*, ecc.; e la forma sdrucciola la ripete dai piedi dattilo come *cārmĭnă*, *ōmnĭă*, ecc., o dal cretico come *pontĭfēx*, *āudĭūnt*. Quindi nulla di più naturale che porre l'accento in mezzo alle parole *amante*, *onesto*, *dolente*, *locale*, *pianto*, *leone*, ecc., come è del pari ragionevole dare l'inversa forma alle parole *ostico*, *ottico*, *trittico*, *vendere*, *mantice*, ecc.

È invalso l'uso che l'ultima sillaba di una parola non debba considerarsi per ciò che riguarda la quantità; e fonicamente parlando ciò dovrebbe dirsi anche ogni qualvolta dopo una tal sillaba si fa pausa, dopo compiuta la frase e il periodo. In seguito si vedrà come anche l'ultime sillabe di una parola concorrano a dare diversa forma al ritmo che viene appunto determinato dalla posizione degli accenti, sia nella poesia come nella prosa.

Senza dubbio vi sono delle parole che non seguono le sopraddette leggi acustiche nella collocazione dell'accento come nelle parole *atto attore*, *letto lettore*, *anti antico*, *otto ottico*, ecc., che dovrebbero prendere la forma sdrucciola anzichè la piana; viceversa altre come *idolo*, *epoca*, *atomo*, *utile*, ecc., dovrebbero pronunciarsi piane piuttosto che sdrucciole. Di più, ve ne sono altre che avendo pressochè i medesimi costitutivi sono pronunciate con forma diversa, come *cantico* e *antico*, *mantice* e *manteca*, *pallido* e *pallore*, *ruggine* e *ruggire*, ecc. La ragione di tali eccezioni se non la troviamo nelle leggi fisiche dobbiamo ricercarla nelle regole dell'arte grammaticale non che in quella oratoria e poetica; regole introdotte a fine di render più facile la declinazione dei nomi e le coniugazioni dei verbi, e per evitare le ambiguità, senza dire dei poeti che si presero delle licenze a seconda dei loro bisogni e che introdussero nell'uso una pronunzia od una forma piuttosto che dell'altra. Le sopraddette forme importano simmetria e perciò sono volute principalmente dall'arte che ha di mira il bello. Bisogna ben ritenere a mente che tanto l'arte oratoria come quella poetica consistono in una ordinata disposizione delle parole atte a produrre un bel ritmo e un bel suono delle medesime. L'ordine suppone la varietà, e a questa mira specialmente il sentimento, che è nemico dell'uniformità e che genera monotonia e disgusto. L'arte oratoria e poetica insegna a comporre diverse parti che devono esser proporzionate al tutto, e questa proporzione esiste quantunque le parti non convengano in egual modo al tutto. Ciò che dicesi dell'ordine delle parole rispetto al periodo dee dirsi egualmente delle sillabe rispetto alla parola. Nelle parole piane le sillabe che convengono come parti secondarie all'accento si dicono ordinate quantunque vi sia disparità di tempo e di forza fra di esse. Ciò dicasi, sebbene inversamente, delle parole sdrucciole. Chi potrebbe negare che siavi ordine e simmetria in un

prospetto di un organo ove le canne si succedono a quella di mezzo a scala sia crescente che decrescente? E non è del pari ordinata la mano quantunque al dito medio si accostino ineguali le altre dita?

Questa proporzionalità delle parti col tutto e delle secondarie col principale è ciò che dicesi bellezza, e non è a meravigliarsi se, anche facendo a meno dell'analisi fisica delle parole, noi siamo portati dalla natura a dare ad esse una forma esprimente, almeno con approssimazione, una tal proporzione. Gli antichi stessi che prima espressero le quantità colle brevi e colle lunghe e che le misurarono coll'arsi e colla tesi, e perciò col movimento dei piedi, in seguito, seguendo l'impulso della simmetria, diedero tutta l'importanza all'accento, col quale si misurano gradatamente i suoni delle sillabe e ciò non solo in ordine alla durata ma eziandio in ordine alla forza, e ciò non solo nelle parole di tre semplici sillabe ma eziandio nella disposizione delle medesime, sia nella prosa che nella poesia.

Di fatti le trisillabe, sia che fossero composte di tre lunghe, come il molosso *gāudēntēs*, o come il bacchico *dŏlōrēs* di una breve e di due lunghe, o come il dattilo *cārmĭnă* di una lunga e due brevi, o come il tribaco *făcĕrĕ* di tre brevi ecc. ecc., si esprimono non diversamente delle due sopraddette forme, cioè a guisa di piane o di sdrucciole. Così si pronunciano in latino *coróna*, *catérva*, *concéde*, *dicéndo*, *respóndent*, *amóres*, ecc. come in italiano, *concédi*, *fecóndo*, *satóllo*, ecc. nella forma piana; come *cóndere*, *lúmina*, *advena*, ecc., *pópolo*, *fácile*, *cándido*, ecc. in forma sdrucciola.

Le parole di quattro sillabe, che i latini ritennero composte di due piedi, sia che fossero spondei come *mācēnātēs*. o pirrichj come *hŏmĭnĭbŭs*, o giambi come *sĕvērĭtās*, o corei come *cīvĭtātĕ*, o un coreo ed un giambo come *nōbĭlĭtās*, o viceversa un giambo ed un coreo come *rĕcūsārĕ*, o di un pirrichio ed un spondeo come *săpĭēntēs*, ecc. ecc., seguono nella pronuncia le sopraddette forme *piane* e *sdrucciole*. Anche in questo l'arte modifica la natura, vincendo la resistenza delle consonanti, e dà quasi eguale valore a quelle sillabe, comunque costituite, che precedono l'accento, e quasi parificando quelle che seguono il medesimo; pur di ottenere la simmetria quale è possibile in un composto di quattro sillabe. Si osservino in proposito le quattro dita della mano indice, medio, annulare e mignolo, sia incominciando

a sinistra che a destra e si avrà un'idea della simmetria delle quadrisillabe piane e sdrucciole.

Le quadrisillabe corrispondono alle trisillabe a cui si preponga una sillaba breve o lunga a seconda della lor costituzione fisica, ma che l'arte fa sempre pronunziare più brevemente e con minor forza di quella sillaba su cui cade l'accento. Vegganzi gli esempi seguenti: *re-novàre*, *re-medre*, *in-speclùri*, *re-formàre*, *e-nunciàre*, ecc., *in-conclùso*, *im-minénte*, *i-mitàre*, *im-molàre*, ecc.

L'inversa simmetria si ottiene se una sillaba breve o lunga precede la trisillaba sdrucciola. Tale sillaba pronunciasi sempre più breve delle altre e in tal guisa viene a dare alla seconda su cui si appoggia la forza e lunghezza propria dell'accento. Esempi: *di-mittere*, *pro-cedere*, *in-spicere*, *con-cedere*, *com-ponere*, *ad-ducere*, ecc. E ciò dicasi non solo delle parole composte ma eziandio di tutte le altre, sia in latino che in italiano, come: *saeculórum*, *occultàre*, *aggredìre* ovvero *vestigia*, *ditissimus*, *agnoscere*, *carattere*, *dividere*, *rispondere*, ecc.

Ben rare sono le parole di cinque sillabe nella poesia latina (1), ma nella prosa ve ne hanno in buon numero. Più di frequente s'incontrano nella lingua italiana tanto in prosa che in poesia, e queste come quelle di un maggior numero di sillabe, sono per lo più, o composte o allungate in conseguenza delle declinazioni dei nomi o delle coniugazioni dei verbi. Quelle di cinque sillabe parimente possono esser piane e sdrucciole, cioè coll'accento sulla penultima e sull'antepenultima. Nelle sdrucciole vi è vera simmetria essendo l'accento collocato nel mezzo, come può vedersi in *eloquentia*, *mediocriter*, *comitantibus*, *tempestatibus*, *assuescere*, *dissertissimus*, *amorevole*, *amovibile*, *avversario*, *adorabile*, ed altre consimili sia in latino che in italiano. Nelle parole piane, cioè coll'accento sulla penultina come: *consideratus*, *obtemperare*, *commemorari*, *consuetudo*, *immacolato, inconsolato, umanamente*, *candidamente*, ecc., l'accento essendo spostato dal centro, la simmetria viene in qualche modo compensata o dalla prima sillaba o dalla seconda che è alquanto più

(1) La prosodia latina non parla affatto dei piedi di cinque o sei sillabe, fuorchè del dochimo, composto di un giambo e di un cretico, e che Cicerone diceva più adatto alla composizione oratoria; ex. gr., *perhorescerent*, ecc.

lunga e più forte delle altre e può considerarsi come un accento secondario e minore dell'altro; molto più che tali parole sono quasi sempre composte o di una proposizione, o di una desinenza che donano al nome od al verbo una qualunque qualità o modo.

Le parole piane di cinque sillabe non contengono quella simmetria delle sdrucciole, ne sono una varietà non scevra al certo di proporzione. Esse possono considerarsi, come facevano i latini, un assieme composto di due piedi o di due parole; la prima parte può ritenersi o come una trisillaba sdrucciola, ed una disillaba l'altra, eccone gli esempi: *commemo-rare*, *ottempe-rare*, *pacifi-cato*, *precipi-tare*, *quotidi-ano*, *retribu-ito*, ecc.; ovvero si possono considerare come una trisillaba piana congiunta con una disillaba, per esempio; *imposta-tura*, *dimessa-mente*, *commenda-tore*, *alletta-tore*, *conforta-trice* ecc.

Parimente le parole di sei sillabe si possono considerare o come composti di due sdrucciole, ex. gr. *consue-tudine*, *invidi-abile*, *conside-rabile*, ecc.; ovvero due piane unite, per esempio, *contemplatamente*, *concisto-riale*, ecc.; ed anche una piana ed una sdrucciola, come *labora-torio*, *conserva-torio;* o viceversa di una sdrucciola e di una piana, come *medio-cremente, tedio-samente*, *studio-samente,* ecc.

Ciò che si osserva nelle parole di cinque sillabe si verifica anche nelle parole di sei, sette e più sillabe, ove si notano sempre altri accenti minori e secondari sempre alternati o simmetrici, come può vedersi nelle seguenti parole: *onorevolmente*, *amabilissimo*, *incomparabilmente*, *incomparabilissimamente*, *lodevolissimevolmente*, *insuperabilmente* e così di altre.

Fra le parole di quattro sillabe avviene ben di rado di dover notare delle bisdrucciole, ma non mancano esempi in quelle di cinque o sei sillabe. Diconsi bisdrucciole quelle parole che dopo l'accento si trovano tre sillabe brevi e scorrevoli. Una tal pronunzia non è affatto naturale e provasi anzi una certa difficoltà nell'esprimere una tal forma, ma ciò si fa in forza della coniugazione, poichè accade sempre in quei verbi che alla terza persona del singolare hanno una parola sdrucciola: dovendosi formare la terza persona del plurale coll'aggiunta della sillaba *no*, la parola prende la forma sopraddetta. Esempi: *dondola* dondolano, *pullula* pullulano, *regola* regolano; e così *domina-no*, *magnifica-no*, *confabula-no*, *dilania-no*, *continua-no*, *precipita-no*, ecc.

Da queste esperienze, diciamole pur sillabiche, si può chiaramente osservare quali sieno state le fasi o la genesi delle parole, e come insensibilmente dalle brevi e dalle lunghe siasi progredito alla considerazione degli accenti, che meglio e più sinteticamente rappresentano la costituzione dei suoni della parola. Le brevi e le lunghe possono esprimere la durata dai suoni, ma non ne esprimono l'intensità o la forza, come l'esprime l'accento.

Ma un'altra proprietà del suono è quella del grado di gravità e di acutezza, che dee pur considerarsi sulla parola; e questa qualità che non si considera dalla prosodia o dalla metrica non potea trascurarsi di fatto nè dall'oratore nè dal poeta, che in antico era al tempo stesso musicista. Or bene l'accento esprime anche il grado della voce diverso da quello delle sillabe che gli fanno corona.

Qualunque sia il grado di voce col quale si pronuncia un assieme di sillabe formanti una parola, o più parole formante un discorso, l'accento è rappresentato dalle sillabe più resistenti e più forti delle altre. Ora tali sillabe, fisicamente parlando, rappresentano dei suoni di grado più elevato e superiore agli altri espressi dalle sillabe più brevi e meno forti. Una recitazione sillabica fatta con lo stesso metro, colla stessa forza e collo stesso grado di voce è monotona e perciò non è artistica; è anzi la negazione del bello, e sarei per dire impossibile. Una tal verità è così evidente per se stessa che non abbisogna di prova anche per colui che ha viziato l'udito.

Ogni sillaba, ogni suono più forte degli altri, pur non volendo tener conto della durata, esprime necessariamente anche un suono più acuto. Il corpo e l'effetto di un corpo sonoro messo in movimento vibratorio; quindi perchè il corpo sonoro debba vibrare più forte è necessario che l'impulso sia maggiore, e così il suono proveniente dallo stesso corpo sonoro deve esser necessariamente più acuto. È provato fisicamente, che un impulso sproporzionato e più forte del necessario, oltre a dare un suono più intenso, produce altresì nel corpo sonoro un suono più acuto, appunto perchè un maggior impulso influendo nella maggiore celerità delle vibrazioni fa crescere di grado il suono stesso. Si percuota una corda vibrante, una lamina, o una campana, con forza proporzionata e si avrà il suono fondamentale coi suoi consoni, che odonsi rimessivamente; ma se si aumenta la forza oltre il dovere, la corda, la lamina o la campana

fanno udire più rilevatamente i consoni che il suono fondamentale, e perciò il suono odesi più acuto perchè i consoni sono sempre più acuti. Un tal impulso conviene più ai consoni che non al fondamentale, poichè è certo che i suoni più acuti sono l'effetto di vibrazioni più veloci, e con forza e impulso più forte si produce non solo maggior ampiezza ma anche maggior celerità di vibrazioni. Un movimento lento esige meno forza di un movimento veloce, come un suono grave richiede minor forza di un suono acuto, e chiunque può sperimentare il proprio organo vocale per convincersi di questa verità.

Pronunciando pertanto una sillaba accentuata, che richiede maggior forza, si viene ad esprimere un innalzamento di voce e quindi anche la terza qualità del suono quale è la diversità di grado di gravità o di acutezza e in tal modo l'arte è basata veramente sulla verità della scienza.

Vedremo in seguito come anche la semplice recitazione è basata sopra un tono di voce, che può rappresentarsi ad una corda vibrante intorno alla quale si raggirano, s'innalzano e si abbassano i suoni delle sillabe e si alternano con piacevole danza. È l'arte che si fa sollecita di dare a questi movimenti dei suoni una forma proporzionale e simmetrica e perciò cerca di variare quei suoni che si succedono in modo troppo uniforme sia nella quantità o ritmo, sia nella forza, sia nell'estensione dei gradi di gravità ed acutezza. Abbiamo già veduto come l'arte tempri talvolta le austere leggi della scienza, e come ben spesso le varii a fine di mostrarci il vero nel suo più bello aspetto, e ciò lo vedremo anche meglio nella disposizione delle parole che pur deve essere ordinata e simmetrica perchè ordinati e simmetrici devono esser gli accenti affinchè la favella sia piacevole.

(Continua).

B. Grassi-Landi.

Arte contemporanea

“IRIS”

MELODRAMMA IN TRE ATTI DI PIETRO MASCAGNI.

Che cosa abbia fatto il Mascagni per il melodramma italiano, che da lui tanto aspettava, dopo il successo trionfale, unico ai nostri tempi, della *Cavalleria Rusticana*, è noto a tutti. Fu probabilmente nelle sue intenzioni di battere il ferro finchè era caldo, e perciò egli prese a rigirare attorno a quel suo nuovo accomodamento di stili, che tanto aveva scosso critici ed amatori; finchè ebbe tutti persuaso, o almeno la massima parte de' suoi uditori e italiani e stranieri, che egli non era riuscito a mantenersi al livello del suo primo successo e che su quelle traccie era ormai inutile ritornare. Così, nel corso di pochi anni, si osservò che perfin coloro, i quali, accecati dal successo della sua prima opera fortunata, ne avevano non pure accolto l'insieme con entusiasmo, ma anche avevan fatta una selezione dei suoi pezzi più melodici ed efficaci, ammettendoli all'onore dei concerti pubblici e privati di fama mondiale — visto che ciò rispondeva a un bisogno generalmente sentito — si osservò, dico, che quei medesimi ammiratori, dopo breve tempo, non solo si erano ben guardati dal ritentare la prova — fors'anche perchè la necessità n'era sparita — ma dall'entusiasmo erano passati all' indifferenza, al di-

sprezzo e all'attacco impertinente. Colla stessa vivacità, colla stessa foga di prima essi avevano trascinato con sè il gusto dei più eletti o si erano lasciati trascinare dall'opinione del pubblico facilmente mutabile e affatto mutata, in poco tempo, riguardo all' impressione e fors'anco al valore della musica Mascagnana.

Il maestro aveva ormai bisogno di un successo colossale, elettrizzante come quello di *Cavalleria*. Ma aveva fatto egli qualche cosa per mantenersi all' altezza della situazione che si era egli stesso creata? No: egli ripeteva con tutto agio i suoi procedimenti, le sue formule e si manteneva in vista. Egli contava sulla immediatività di certe trovate microscopiche e volgaruccie e su certi effetti sensazionali. Poichè egli si diceva: ma se tutti m' invidiano il successo che m'han procurato coteste cose; ragion vuole dunque che io ne approfitti. E non si mutò. Guardate le sue opere, dalla *Cavalleria* al *Ratcliff*, e voi ci troverete sempre rappresentate le sue simpatie inquadrate in certi pezzi d'opera favoriti, almeno per lui: il primo *coro*, la *canzone del carrettiere*, lo *stornello di Lola*, l'*Intermesso* nella *Cavalleria;* il *duetto delle ciliege*, l'*arrivo del barroccino*, il *duetto della bibbia* e ancora l'*Intermesso* nell'*Amico Fritz;* il coro: « *Diteci, belle giovani,* », l'altro *A Lanterbach*, il *Cicaleccio,* la *ballata* nei *Rantzau;* la *visione di Margherita*, la *descrizione di Londra,* il finale del 2° atto, l'*Intermezzo* nel *Ratcliff* e cose simili. Egli si era come creata una specialità per la fabbricazione di certi pezzi di musica tipo operetta, e quando si cominciò a parlare dell'*Iris* si andò, fra altre curiosità inverosimili, vociferando: Mascagni tien molto all'introduzione, al coro delle *mousmé*, alla serenata di Jor, al preludio del terzo atto e via dicendo.

E a che cosa tiene egli in fatti? Ancora alla formula isolata, che gli ha valso il trionfo mondiale della *Cavalleria*. Ma se anche in questa vertiginosa *Cavalleria* tutto non era acqua di fonte, e se un'opera dimenticata di un compositore italiano, che ebbe il suo quarto d'ora di celebrità e molti ne avrà di statua, aveva in questo caso prestato al Mascagni uno de' più fortunati motivi, è certo che il maestro, che in quell'opera aveva sfogato tutto il suo impeto giovanile e la sua vena

di schietto musicista italiano, in un momento in cui i nostri compositori finivano d'incretinirsi nelle romanticherie tedesche o musicavano, fra uno sbadiglio e l'altro, i soliti soggetti presi da un repertorio di fatti stabiliti convenzionalmente nel dominio dell'opera seria, il maestro, che aveva detto sinceramente e liberamente ciò che gli era passato nell'anima, aveva, e giustamente, fatto impressione.

Egli non si curò gran fatto del *non bis in idem*, forse perchè sentivasi chiamato persino a sbugiardare i proverbi, e tirò innanzi. Così Mascagni è rimasto fedele al suo programma musicale. Egli può ben prendersi vaghezza di musicare un dramma romantico popolare o borghese, un idillio, una fiaba, una scena; ma il musicista, che è sicuro di sè, per ciò non cambia sinfonia. Egli rimane là colle sue predilezioni e la sua olimpica indifferenza per tutte le possibili esigenze stilistiche. Di fronte alla sua opera qual si sia, egli non cambia posizione. Non curante di tutto il resto, egli vuole, a costo di coartarlo, un effetto che implacabilmente gli sfugge ad ogni istante di tra le mani.

Eppure, francamente, quando da ogni parte sentii lodare la sua nuova opera, l'*Iris*, dissi tra me: To' Mascagni l'ha indovinata stavolta; egli prende la rivincita vera che gli occorre: bene sta; e mi decisi a prendere il treno e andai a Roma. Sì, sì, pensai tra me, il soggetto è nuovo, è un po' spinoso è vero; *Lili-Tsee* e il *Mikado* mi ritornarono in mente. Ma che; il soggetto d'*Iris* è poetico, è audace; forse ciò appunto gli ha acuito la facoltà dell'immaginazione, ha stimolato la sua smania di originalità; egli è riuscito in un campo nuovo pieno di malìe bizzarre, di strane aberrazioni del senso, di istinti malefici, di ombre e di simboli.

Mi sono lasciato vincere dalla curiosità e non me ne pento: ho imparato qualche cosa.

La nuova opera di Mascagni non soggiogherà nessuno, mai: è la mia convinzione; ma tutti dovranno riconoscere che ci vuole una buona dose di coraggio a cimentarsi con un simile soggetto ed una così liscia e manierata forma di poesia; ed anche un talento non comune si richiede ad uscirne come n'è uscito lui dinanzi al pub-

blico; ci vuole un'abilità provata e vecchia a certe battaglie per far stare insieme, con l'effetto della musica, questa magra fantasia da bimbi, sceneggiata e ridotta a tre atti con uno sforzo evidente.

Pensare anzitutto alla necessità assoluta che il compositore teatrale ha di un dramma, e nel tempo stesso constatare che dramma nell'*Iris* non c'è, è già porsi a un punto discretamente avanzato nella critica di questo lavoro. E dramma non c'è perchè non vi è contrasto di passioni e non vi sono caratteri, e perchè, anche pur ammettendo che talvolta e l'uno e gli altri s'annuncino, per quanto debolmente appariscenti, essi non sono naturali, bensì sono la cosa voluta dal poeta, che alla favola sovrappone un intento suo proprio, e a raggiungerlo impiega i mezzi più stravaganti e contraddittorii. Che carattere è quello di *Iris?* In principio noi la dobbiamo credere una fanciulla pura ed innocente; ma poi essa diventa una pupattola: passa per un momento ad una certa coscienza di sè, poi ridiventa di una ignoranza infantile; poi ancora capisce, e allora si getta nella morte. E *Osaka?* È possibile che un giovane libertino, un principe bello e ricco, cui tutto arride nella vita, concepisca di sfogare le sue voglie sul corpo di una bimba innocente ed ignorante; ma egli non la fa portare al Joshiwara. Poi, visto che la fanciulla non comprende o resiste, abbandonata la noiosa impresa, non ritorna improvvisamente poco dopo col diavolo addosso, ed egli, principe, per quanto laido e brutale, non si mette in gara con una massa di gente da strada e non prezzola pubblicamente e non monetizza la propria passione, per la quale poc'anzi ha fatto tanta poesia, tanti sogni, tante dichiarazioni? E *Kyoto?* Il peggiore dei farabutti, un ladro e mezzano da bordello, pratico e intraprendente, rapisce Iris e lascia al padre cieco del denaro ed una lettera. Cosa c'è in questa lettera? Immaginate: l'indirizzo della figlia, il *Joshiwara.* Stupenda astuzia in fatti, che gli procurerà subito la noia di vedersi il padre in casa a rompere tutto il suo piano; magnifica trovata che sola rende possibile il sèguito dell'azione.

Ma è ben vero che tutto ciò poco importa in un'azione che non è azione e, se mai, non è fine di sè stessa, in un lavoro in cui

azione, dramma, son cose d'importanza secondaria. Perchè questa *Iris*, anzi che un dramma, vuol' essere una dimostrazione filosofica liquefatta in una serie di quadretti piacevoli per quanto incoerenti; perchè, nel suo simbolismo, non importa che i personaggi siano mummie rachitiche, sian caratteri di stoppa; basta che vivano convenzionalmente come segni rappresentativi; perchè non è l'azione, la favola, non sono gli episodi in sè, che debbono interessare lo spettatore; bensì è la loro significazione simbolica, la dimostrazione di un principio, di una verità astratta, per la quale essi vengono considerati quali mezzi esplicativi. Se non che, anche questa dimostrazione è imperfetta e falsa anzi, perchè le premesse non sono mantenute nello sviluppo dei segni che rappresentano, cioè dei personaggi-allegorie.

Non solo nulla di umano e di verosimile è ne' personaggi e negli episodi: ma in essi è invece raccolto con una passione vellicatrice di quanto vi ha di più brutale e più laido nella vita. A seguire questa azione dalla prima scena, cioè dall'accordo fra Kyoto e Osaka, è un senso di forte disgusto che invade l'animo e lo fa ribelle ad azioni così mostruose. Null'altro che qualche artificio della scena, congiunto talora con un effetto musicale smagliante, riesce ad attenuare questa impressione di natural ripugnanza. La sola scelta del soggetto, la sua possibilità e la specie delle sue attrattive dimostrano con quali intenti l'arte scenda oggidì tra il pubblico. Quali infatti i tipi che richiaman l'attenzione, l'interesse dello spettatore? Osaka: un libertino pazzo e brutale, che dice a una dolce fanciulla ingenua: io sono il piacere, e dovrebbe dire: io sono l'istinto sensuale depravato, io sono la bestialità umana. Kyoto: un istrione da piazza, che specula sulle sue femmine. Iris: una bambola che, vogliosa d'amore e di lusso, lascia fare fino a un certo punto, poi vuol tornare a casa e finalmente si butta da una finestra. È l'unico personaggio che, per quanto confuso e poco simpatico, diventa tollerabile nella profonda pietà che sveglia in questo momento dell'azione.

Ma io non posso più oltre occuparmi del soggetto: l'ho fatto sin troppo; lo dovevo mio malgrado, per meglio stabilire quello che verrò dicendo in appresso della musica.

***

Con un soggetto come questo, trascinato innanzi da personaggi che agiscono per riflesso e con situazioni che si formano per riflesso; attraverso queste scene episodiche e disgiunte, in cui, più che l'anima, è la mente che viene ad essere interessata, in cui i tipi sono simboli che intendono a far scrutare nel fondo di certe fatalità umane, di certe leggi naturali della vita, non è sempre possibile che la musica possa parlare il suo vero linguaggio, appagare colla espressione sua, scaldarsi direttamente al fuoco vivo di una situazione drammatica nata spontaneamente dal contrasto di passioni violenti, dall'urto di forze irrefrenabili spinte l'una contro l'altra. No: bisogna che anche la musica soffra di questo succedersi di riflessi; bisogna che essa pure si perda nel labirinto di una rappresentazione sistematica, si laceri tra le sue spine, s'infranga ne' suoi scogli; e come la musica, nel dramma, è il linguaggio de' cuori, la sua necessità vien meno e con essa la sua libertà e potenza. È la vita umana, vera nelle molteplici manifestazioni sue, nelle sue fasi psicologiche che essa è chiamata ad illustrare, la vita nelle sue forme orgiastiche, ne' suoi fatti tragici e pietosi, la vita che essa rappresenta sensibilmente con imperscrutabile verità. Altro linguaggio non può essere il suo; e quando di ciò non voglia appagarsi, essa non può riuscir che fredda ed incomprensibile, grave e monotona, come una riflessione, cui essa non ha il mezzo di soccorrere con un linguaggio adeguato e chiaro. Essa non ragiona, non scruta, non fa dello spirito: vuol essere espressione ingenua, semplice e diretta la sua; non può agire per riflesso di un'idea astratta, non può interessare l'intelletto altrimenti che falsandosi.

Or bene, la musica del Mascagni, per solito animata, drammatica, colpente dritto dritto la situazione, è fredda nell'*Iris*, manca d'ispirazione, è calcolata in un seguito di linee, di frasi che non mandan scintille e che stentano a svolgersi e a completarsi, che si succedono contorte talora, volute così e forzate per un senso di musicalità generale, ma non per la energia passionale che le guidi, non pel ca-

rattere che le personifichi, le individui e fortemente le faccia scattare per l'impeto dell'affetto che tutto aggioga. Il dramma musicale nell'*Iris*, il dramma dei suoni espressivi, ha perduto il suo linguaggio diretto, e così la musica ha perduto la sua efficacia.

Il modo di melodizzare del Mascagni, in quest'opera, non è essenzialmente diverso dal solito suo modo; ma è molto più ricalcato; ha molto minor forza, sincerità e continuità. La contorsione delle frasi, financo ne' minimi periodi, scopre l'artifizio che li dispone, li aggrega in un accomodamento fiacco e sfigurato e li fa succedere quasi pensatamente, uniti senza un vincolo lor proprio, naturale e necessario. È forse questo procedimento, che trae il compositore più vicino all'idea della musicalità, illuso da una rassomiglianza che gliela fa intendere in modo imperfetto e vano.

Gli stessi pochi motivi dell' opera, che hanno veste e pretesa di esser tematici, ma adempion sì male l'ufficio loro, hanno altresì poco valore musicale, nissuna importanza organica e mancano di sviluppo. Restano motivi d'effetto immediato, non d'impressione duratura; sono motivi fossili, inerti, senza possibilità di sviluppo interno e senza ricchezza di risorse evolutive.

Tra i primi che si annunciano, il più interessante è forse il motivo dell'*aurora*. Degli altri tre che lo precedono, uno (quello dei *primi albori*) che è molto sentito, ha una costruzione troppo simmetrica; è il motivo di un musicista quadrato; lo osserveremo meglio più innanzi. L'altro, il motivo dei *fiori*, è compenetrato nel motivo dell'*aurora* e si risolve nel medesimo accordo minore, come si vede qui appresso:

I. Motivo dell'*Aurora*.

II. Motivo dei *Fiori.*

Questi motivi dei *primi albori* e dell'*aurora* si uniscono poi nel coro al sole. Il quale è certo di molto effetto e ancor di più lo sarebbe, se mantenesse unità d'espressione e carattere. Ma carattere non ha, perchè esorbita dai limiti che impone la pittura del soggetto e perchè dallo sviluppo del motivo dell'*aurora*, e specialmente dalla succession d'accordi che ne avvicinano la chiusa, esso riceve qualche cosa di scolastico e di accademico, qualche cosa di solenne e di eroico ad un tempo, ond'egli smarrisce la scioltezza e la serenità della sua mossa e si altera nella sua espressione primitiva. Non sempre i rinforzi dinamici arricchiscono la potenzialità di un motivo: questo, per esempio, così trattato, sbiadisce. Egli cambia modo di essere, eccede nella sua mole per una convenzione che gli vuole affidata, in sul finire, una grandiosità, un'imponenza, che è un vecchio e melenso fuor d'opera. Il compositore, che ha così impressionato il pubblico, abbagliandolo con un grande sprazzo di luce a vivi colori, cessa di essere artista, quando egli ha agito in questo modo per raggiungere un effetto che non è determinato da nessuna causa.

Il motivo del *sogno* di Iris

III.

è un vecchio luogo comune della musica teatrale, sfruttato in mille guise, quand'anche qui sia presentato in una graziosa successione di quinte parallele ormai diventate di moda.

Un altro motivo che ha apparenze tematiche è quello del *fascino di Iris:*

Se non che egli è intonato all'ambiente armonico del primo finale della *Dinorah* e, nel disegno, ricorda il popolare motivo del *Fra Diavolo.*

Anche la scena, de' cenciaiuoli (III atto) che errano, guardano e frugano nella fogna, ha il suo motivo capitale:

Egli è uno dei più veri; voglio dire che egli è uno di quelli che

meglio rispondono al realismo musicale, secondo il concetto che domina oggidì nella musica da teatro.

Ora io debbo far notare una circostanza degna di rilievo. Dissi che questi motivi hanno veste e pretesa di essere tematici: sì, e non sarebbero i soli. Ma il compositore, enunciati che li abbia, d'altro non si cura che di ripeterli tali e quali, spesso, ma non sempre, in una nuova tonalità, preferibilmente una terza sopra, ma senza che essi abbiano ad alterare per nulla il loro finito aspetto primitivo. Così essi non esprimono mai nulla che sia più o meno accentuato di quel che al loro primo apparire. Una graduazione qualsiasi nella loro intensità espressiva non esiste in tutta l'opera, nè armonica nè orchestrale. Così il compositore li sfrutta immediatamente senza servirsene. Chi dunque parla di sviluppo di motivi e di stile sinfonico, a proposito dell'*Iris*, mostra di non comprendere le parole che egli adopera. Se si dovesse tener conto de' motivi che, nell'*Iris*, semplicemente si ripetono a modo di reminiscenze, come di motivi conduttori, bisognerebbe citarne davvero parecchi, e sarebbe tempo e fatica sprecata. Di veramente tematici non ve ne sono. Il Mascagni si è giovato delle sue melodie come di citazioni: ad ampliarle, a raggrupparle, a svolgerle egli non ha pensato mai.

Chi, per un istante, raccogliesse la propria mente a meditare che cosa sia diventato il tema di Wagner (e il Mascagni potrebbe, sulla materia dell'*Iris* stessa, far questa meditazione meglio di chiunque altro) nelle mani di cotesti maestri italiani, o vecchi o giovani, il cui nome oggidì è sulle bocche di tutti, dovrebbe convenire che essi hanno, con bel garbo, raddolcito e temperato un sistema di composizione che non fa per noi, ma si sono ancora vendicati terribilmente di una imposizione fastidiosa, distruggendo la ragion d'essere delle loro scialbe reminiscenze. E di queste, nell'*Iris*, ve ne sono talune adoperate anche in senso opposto. Per esempio, nel primo atto Osaka si abbandona a un sentimento esaltato della propria felicità; egli presente la gioia del possesso di Iris con la frase:

VI.

Poscia egli e Kyoto se ne vanno per le loro faccende così inneggiando alla vita dolce e spensierata:

VII.

E lo stesso Osaka, nella scena d'amore del secondo atto, annoiato dalla stupida resistenza della sua bambola, se ne va sbadigliando sulla medesima frase:

VIII.

Il compositore si prende gioco di sè stesso.

Ma, ripeto, non è il caso di insistere oltre sul mancato carattere tematico di detti motivi, poichè il Mascagni ha mostrato ad esuberanza di non comprendere l'efficacia di questa speciale applicazione della musica al dramma. La qual cosa mi dispensa dal citarne altri che sono del tutto insignificanti.

***

Per esporre chiaramente questi motivi e renderli suscettibili di sviluppo, molto dipende dal come si comincia. Mascagni comincia con una furia imprudente e finisce con una soporifera stanchezza. Ma tuttavia quel che si è detto varrebbe in quanto al modo di essere dei motivi tematici rispetto a possibili necessità drammatiche. È forse troppo pretendere? Può darsi. Ebbene discendiamo alla parte elementare, alla loro struttura tecnica. Sarà una calamità passeggera; e d'altronde delle opere Mascagni non ne scrive tutti gli anni. Possiamo riposarci.

La configurazione dei motivi nell'*Iris* non ha in sè mai nulla di originale, e nello stato di melodie analoghe troppo a quelle di opere antecedenti dello stesso Mascagni, o accomodate, o di fonte altrui, come effettivamente si trovano, passate di nuovo per le mani del compositore, neppure si rinnovano o ricevono qualche cosa di ingegnoso e di personale. Il più importante di tutti, per esempio, il motivo dell'*aurora:*

IX.

rimane pur sempre un impasto di alcune reminiscenze dell'*Oro del Reno* e del *Crepuscolo* di Wagner. In questi motivi, talora proporzionati e intonati all'ambiente, tal'altra eccessivi o insufficienti, o più volgari del necessario, vi è quasi sempre il tratto che ne rende imperfetta l'espressione. Quando si rimanga su puro terreno musicale, l'occhio men pronto scorge una linea generalmente manierata, un disegno infelice. E, se mai, questo disegno non è plastico a bastanza, non si rileva con nitidezza, non impressiona, è troppo fatto di curve, è troppo unito, è gingillesco ed ornamentale quando gli occorrerebbe qualche tratto deciso, aspro, piccante.

Molte volte il motivo del Mascagni non è una melodia, per quanto inteso così, ma resta una formula tra la melisma comune e la melodia, oppure si determina per l'azione di certi portamenti armonici che risolvono su gradi alterati della scala naturale. Ma egli è povero sempre ed anche meno interessa quando sia visibilmente accomodato, allungato, unito d'intonazione sì, ma non per necessità intima. Per esempio, il motivo capitale dei *primi albori*, ossia dell'inno al *sole*, d'aspetto gounodiano, e niente affatto originale,

è costruito con una tal fiacca simmetria, che si ripete di due in due

battute, ed una così tonta eguaglianza dinamica, che stanca il gusto più elementare. Omettiamo l'infelicità della mossa e la ripetizione immediata della prima battuta con la sola variante:

egli è un motivo che non ha mobilità nè espansione di linee; è quasi tutto a gradi congiunti, e, viste le piccine contorsioni cui materialmente soggiace per la necessità dei versi, manca ancora di naturalezza, di sincerità e di nesso. Non ha fiato lungo, come pare; non scorre a suo agio, ma incespica ad ogni tratto. Le battute iniziali che si ripetono subito, sono un contrassegno di debolezza, che è comune a molti, se non a tutti, i motivi dell'*Iris*. Le aggiunte e le spesse cadenze, per cui questo motivo s'accomoda lentamente, inducono, in fine, un senso di spossatezza unica. Se non si trattasse di aver voluto dipingere così l'effetto della forza ravvivatrice per eccellenza, non avrei rilevato tutte queste particolarità, che potranno sembrare anche minutezze. D'altronde gioverà notare che è per l'alternarsi e il congiungersi degli elementi che si ottiene una forma ed una espressione. Rinuncio a rilevare la curiosità della frase che vi segue: si cadenza continuamente di due in due battute, e si ricorre agli espedienti più usati per tener dritto un motivo, che vacilla per ogni lato come materia floscia e briaca.

Una delle ragioni per cui il Mascagni, nell'*Iris*, non ci offre motivi interessanti e nuovi, consiste nella sua indifferenza per la concisione e la plasticità. Quante volte egli, in determinati momenti lirici dell'orchestra, in certi commenti, in quelle piccole perorazioni o recitazioni orchestrali, adopera frasi che sono state ripetute le cento volte da lui e da altri, meri luoghi comuni che di tanto raffreddano l'ambiente del dramma! Ma, a parte simili quisquiglie, guardate se, p. e., il motivo del cieco

XI.

non dimostra ciò che io intendo, e se ancor non lo dimostra lo stesso motivo del fascino d'Iris, di cui il compositore utilizza la parte meno plastica.

XII.

Egli a un solido disegno preferisce ancora e spesso una successione di armonie, su cui distende una figura effimera, vaporosa, oppure un cicalamento per gradi congiunti o in forma ornamentale, con uso ed abuso continuo di figurazioni a terzine di crome, di cui egli si è formato una specialità dalla *Cavalleria* in poi. Egli, oltre di ciò, è anche schiavo di quella specie di stile, chimerico in questo caso, che trae le sue risorse dalla lirica vocale da camera e dà parecchi tuffi nelle banalità dell'operetta. Osaka toglie ad Iris l'illusione eterna che ella abbia costantemente a baloccarsi con dei pupi, e la conforta cantando a questo modo:

XIII.

Kyoto dà una lezione pratica all'ottuso Osaka sul mezzo di cattivarsi l'animo della piccola Iris; gli parla di *regali e doni*, mentre l'orchestra sciorina per ben cinque volte la seguente minuscola didascalia musicale.

XIV.

E dove mettiamo il motivo delle *mousmè?* E l'altro, graziosissimo, in tempo di mazurka, mediante il quale Iris conversa co' suoi fiori? E la melanconica frase che le serve di presentazione?

XV.

Il Mascagni sente ancora in sè tanta virtù per dare il passo a melodie di questa specie:

XVI.

le quali han fatto le spese di non so quante opere dei nostri più dozzinali maestri del passato.

XVII.

Eppure il pubblico si rassegna: il pubblico del Teatro Costanzi parve anzi spesso compreso d'ammirazione; se più per ciò che vedeva che per quel che sentiva io non saprei dire. Dopo tutto, è sempre questione dell'eterno contrasto fra il valore vero dell'opera d'arte e l'effetto che essa produce sul pubblico.

Un'altra ragione di certa fiacchezza della melodia Mascagnana è l'uso delle figurazioni a terzine, cui ho accennato più sopra, figurazioni incalzanti subito dopo le mosse dei temi, ne' più forti momenti drammatici e in certe cantillazioni orchestrali logore ed incolori del genere di questa:

XVIII.

Questo modo di figurare diventa il solito in tutte le opere del Mascagni, un espediente che uguaglia ed appiana molte frasi. Ma la linea della melodia non trae certo nessun vantaggio da questi ornamenti, quantunque ciò segua talora per l'esigenza delle parole; ma essa non si scalda che a stento e forzatamente; poichè questo fuoco della melodia solo si ravviva quando la fantasia tocchi, acuta ed energica, certi gradi speciali della scala, colmandoli della luce vibrante, del fascino proprio di un'armonia sensata e faconda, non quando essa s'arresti su certe declamazioni come questa,

XIX.

nel qual caso il compositore, qui come nell'oramai celebre racconto della piovra, rimette in vigore un tratto di espressione drammatica usato altra volta nel giuramento di Ratcliff,

XX.

o quando su di essi gradi si passa a volo con spire ornamentali: si sfiora così una melodia, ma non la si dà. Essa vive troppo di sfumature, di figure contorte, di periodi inannellati; son riccioli, pieghe,

XXI.

son ricami, nastri, borchie, ma l'essenziale, la linea è mancante. Un nuovo esempio di questa insussistenza della melodia, la quale è usurpata da una figurazione trita e prolissa, l'abbiamo nel commento orchestrale al disperato dolore del cieco, cui han rapita la figlia.

XXII.

Dei motivi che sono oggetto di queste considerazioni critiche, ho notato quelli che hanno maggior sostanza melodica. Gli altri, che son costretto ad ommettere, verrebbero ancor meglio a dimostrare che la melodia dell'*Iris* è debole, non originale, costruita secondo un manierismo di vecchia data. Che in quest'opera una gran linea nitidamente, efficacemente si rilevi, una gran linea nel senso di un pensiero unitario che la domini anche solo d'intonazione, è falso. Non essendovi dramma, anche questa linea dorsale nella musica doveva mancare di necessità. L'assenza della melodia episodica in grande non si spiega se non per la deficienza e la falsità di stile e per una comune e mediocre intuizione del linguaggio musicale drammatico, che è costantemente piegato ad una convenzione, ad un' attività artistica di maniera.

La ragion tecnica di questa scarsa efficacia delle melodie principali, nell'*Iris,* è dunque l'abbondanza degli accessori, delle parti inutili e calcolate e le continue digressioni dai temi, non solo, ma dal-

l'ambiente che ai temi s'intona. Lorenzo Sterne, nel *Tristram Shandy*, rappresenta con quattro o cinque disegni bizzarri, ma giusti in fondo e ben pensati, le divagazioni che egli si permette, in alcuni capitoli, scostandosi dalla linea principale del suo racconto. La musica dell'*Iris* potrebbe essere definita con molte di queste intrecciature di linee. Soltanto, le digressioni dello Sterne rallegrano lo spirito e completano la narrazione, mentre quelle di Mascagni sono oneste varianti di pensieri che han già cessato di interessare.

Nel senso melodico, non si può dunque dire che l'*Iris* rappresenti pel compositore un progresso, come è parso a taluni. No. Il Mascagni, con un'armonizzazione più ostica ed una modulazione ingiustificabilmente irrequieta, è rimasto nel solito cielo di rappresentazioni; egli non ha ampliato la sua fantasia, non ha nobilitato il suo stile. Tutta la melodia dei canti di Osaka è un succedersi di ricordi della *Cavalleria* e del *Ratcliff*. Egli resta un compositore teatrale d'istinto, colle risorse note, ma con minore freschezza, lucidità e intensità di espressione. Vedete, per esempio, la maniera di melodizzare così vaporosa e stanca, secondo la quale, in molti luoghi dell'*Amico Fritz* e dei *Rantzau*, il compositore, subito principiato il motivo, ritorna spesso e col ritmo e col disegno sulla sua battuta iniziale; ebbene, essa rimane la medesima che, poche eccezioni fatte, è seguita nell'*Iris*. Vedete la consuetudine, l'espediente monotono di rispondere alla proposta del tema con una risposta o un'apodosi a disegno di terzine; è dessa la genesi dei motivi dalla *Rusticana* all'*Iris*. Voi noterete qui pur sempre fissata la formula melodica in un'armonia poco naturale o ricercata o soverchiamente ingenua; ma non vi troverete una melodia dettata da un sentimento così squisito come è il racconto di Ratcliff. Soltanto, ad onor del vero, il Mascagni si è moderato nell'uso di certi espedienti onde arricchire di vezzi la melodia, nell'uso delle spezzature dei tempi eccessive e disformanti nei *Rantzau* e nel *Ratcliff;* ha sfrondato il motivo dei gruppetti e delle acciaccature, un lusso delle sue prime opere e di cui un paio di cori dei *Rantzau* sono esempi classici. La vecchia fola delle figurazioni saltellanti, che si levano a sparate, nella scena finale del *Fritz* e

così di sovente nei *Rantzau*, è rimessa in onore, ma attenuata; come pure non del tutto rifiutate son certe deboli e scolastiche progressioni, certe violinate e certe forme melodiche, per cui un motivo non s'arrischia nella sua voluta se non ritorna subito sui suoi primi passi, quasi per prendere la spinta e salire. Questi vieti procedimenti sono riaccostati, nell' *Iris*, ad altre cosette del genere onde van celebri, fra i musicisti, gli spartiti del giovine maestro italiano.

Nelle figure che sogliono precedere, accompagnare o seguire certi momenti drammatici importanti, certi colpi di scena, i quali, del resto, nell'*Iris*, si riducono a due soli e sono compagni, noi ci aspetteremmo che il compositore, equipaggiato con tutte le conoscenze della dinamica orchestrale, conquidesse l'animo degli spettatori mediante un quadro musicale potente, rivelatore dell'essenza del dramma. Ma no: nessuna tendenza in lui a cimentarsi con qualche grande espressione tragica, a versare il torrente di fuoco della sua fantasia, la passione traboccante dell'anima sua, in un motivo drammatico capitale, drastico, violento, impressionante. In simili casi, una vieta melisma, il più delle volte una strappata, un passaggio comunissimo gli bastano. E quando non siate contenti, scegliete, c'è dell'altro: il più pestato passaggio di semicrome, in un fortissimo che si risolve in un colpo di cassa e piatti, come un macigno che rotola giù da un dirupo e cade a piombo nel lago, o come fuoco artificiale che s'innalza a spire nell' aria e scoppia con l' effetto di un colpo di cannone.

D'altronde, in questi casi, il Mascagni non sceglie i mezzi: gli basta di trarsi d'imbarazzo. Qual meraviglia che le principali situazioni del suo dramma manchino, non di vigore musicale (ce n'è fin troppo dove non ne occorre), ma di musica?

Due momenti drammatici, dissi, della sua opera, e due quadri musicali assolutamente mancati. Nel primo il cieco avverte quella che egli crede la colpa della figliuola; egli impara che gliel'hanno rapita, la sua unica figlia, il solo conforto della sua vecchiaia sventurata. Egli la minaccia e la maledice. Nel secondo egli ritrova sua figlia al Joshiwara, nel luogo del piacere; la copre d'insulti e la

punisce gettandole fango sulla faccia. Or questi due momenti drammatici, essendo analoghi, il compositore non ha potuto evitare che l'uno indebolisca l'altro. Ma, questo a parte, essi sono già in sè e per sè privi affatto di efficacia. Il primo ha dato origine ad una pagina musicale troppo lirica, ottusa, senza energie, senza fremiti, senza crescendo. La sua sostanza è riassunta in questa frase:

XXIII.

la quale non risponde all'altezza della situazione, non solo, ma la svisa. All'invettiva manca il suo carattere, il necessario grado di forza, e così manca alla musica un linguaggio più aspro, più connesso coll'espressione poetica, una declamazione più naturale, più intensiva, più stretta. Si osservi questo punto:

XXIV.

Il troppo rapido succedersi delle parole *volto* e *voglio* sposta l'accentuazione drammatica della frase e ne distrugge radicalmente l'efficacia. Ma la musica manca appunto del suo effetto giusto e completo, quando le parole e le frasi della poesia non siano pronunziate, declamate in modo chiaro e corretto. Questo è stato immaginato così, voluto così dal musicista per uno scopo suo proprio e subbiettivo; egli ha voluto preparare in tal modo una frase finale, una perorazione che chiuda melodicamente quest'atto. Ma neppur ciò doveva riuscirgli. La perorazione, infatti, è fredda e inintelligibile, perchè inefficace è stata antecedentemente l'espressione del suo soggetto poetico.

L'altro momento drammatico è anche più debole come rappresentazione musicale. Con una passione, con un dolore terribile come è quello da cui è dominato il padre, con la violenza del suo carattere, la sorpresa e l'agitazione della folla, lo stato d'animo d'Iris, di Osaka e di Kyoto, c'è tanta materia per i forti contrasti di una drammatica situazione, che più guasterebbe. Con tutto ciò l'orchestra se ne rimane tranquillamente posata su questi accordi stremati di forza, una rarità della specie profusa e sfruttata poco prima col lusso più sgraziato ed ordinario.

XXV.

Se il compositore non s'affida all'opera intelligente delle forze orchestrali in questi casi, quand'è che lo farà? È l'orchestra del dramma solo elemento di melodia descrittiva e di colorito? Ma qui essa deve trar fiamme dallo spirito e dall'immaginazione. Si osservino le parole del cieco, la sua domanda « *ove sei tu?* », la risposta di Iris. Rivelano esse lo stato degli animi? Vi è in esse la minima concitazione? E poscia, dov'è la necessaria violenza nella maledizione di questo padre furibondo, desideroso di vendetta, nell'atto quasi crudele con cui egli scaglia manate di fango contro la sua figliuola? E dove la sorpresa, l'agitazione della folla? Ecco il momento musicale che ritrae questo episodio:

XXVI.

Sono queste quattro battute deboli e misurate, in tempo sostenuto, il mezzo con cui l'orchestra a tutto provvede. Dalla battuta successiva si stacca una scala ascendente che si risolve in un fortissimo, e tutto è finito. Le replicate percosse del tam-tam son cosa vuota di senso e quasi puerile; una pennellata di verismo inutile e barocco in un quadro che, nel suo insieme, manca d'ispirazione, di forza e di vita. Il compositore, in questo caso, è venuto meno alla sua missione. Non solo potenti scosse ci volevano, non solo una figurazione ritmica importante, incisiva e caratteristica, ma una grande idea ci abbisognava a rivelare la situazione degli animi e delle cose, l'idea della vendetta, del castigo e della morte. Qui è che si rivela tutta la enorme potenza dell'orchestra; qui è che si dichiara il compositore drammatico. Ed è qui che appunto noi dobbiamo constatare l'insufficienza della musica, anche dal solo punto di vista dell'effetto di-

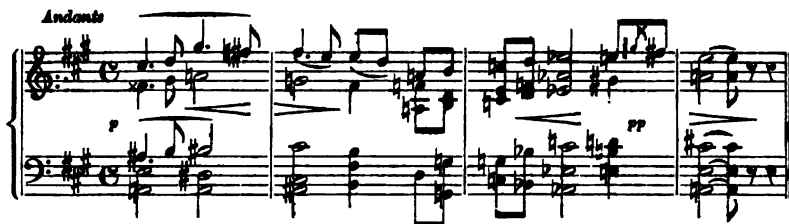
namico; poichè presentimento, crescendo, attuazione dell'intento drammatico son tutte cose che il compositore non avverte, non sente, non riproduce con mezzi adeguati.

***

Tutto ciò che riguarda l'armonizzazione e la modulazione, nell'*Iris*, si riassume in pochi tratti che non variano essenzialmente. Tralasciamo di accennare per ora a certe esumazioni di stranezze armoniche — note in gran parte fino ai nostri compositori cinquecentisti, che le chiamavano «*duresse*» — a certe successioni di accordi su gradi diatonici, a mere applicazioni del materiale rozzo dei suoni. In questi procedimenti nulla vi è di artistico, ma solo vi è calcolo od arbitrio. Per essi il compositore ci trae fuori della stessa musica, poichè ci richiama alla nozione della sua parte rudimentale, dove non è arte. Ma di ciò più innanzi. Dissi già che sul colorito dell'armonia egli ha fatto il massimo assegnamento per ottenere i suoi effetti più sensazionali; ma, nell'intento di conseguire una vera originalità, egli non doveva essere così caricato e sforzato nelle sue stramberie. Un pezzo lirico di poca o niuna pretesa, la serenata di Jor, nel primo atto, contiene da solo il più innaturale accumulamento di bizantini passaggi armonici, i quali, sia pur certo chi l'ha composto, non temperano per nulla affatto la volgarità della melodia, ma ne infrangono spesso l'espressione viva e sincera, ne deturpano la linea, ne alterano l'equilibrio ed il carattere.

Ma la modulazione, nell'*Iris*, è tutta quanta cervellotica; essa non è caratteristica che a sbalzi, quando il colorito armonico pretende di ritrarre con naturalezza l'ambiente, cosa generalmente difficile in questo caso; e però essa è tutt'altro che intonata a questo ambiente. Basterebbe notare la musica dei suonatori giapponesi che accompagnano le *guechas*, nel primo atto, e la nenia della *guecha* accosciata presso il letto di Iris, nel secondo. Anche di ciò riparleremo a miglior luogo. Ma essa modulazione non ha poi cause affatto, o siano

passionali o procedano dall'intervento di qualche ragione esteriore. O sia che Kyoto osservi attentamente e studi la natural bellezza di Iris, o la regali di un pupo, non si comprende, riferita a sè o ad Iris, la frase che segue col colore di una modulazione così intensiva.

XXVII.

Il compositore modula spesso fortemente pel solo gusto di modulare, anche a costo di fare sensibili strappi all'espressione, perchè l'effetto che ne ottiene sembra strano, moderno, nuovo, e perchè, così facendo, riesce a puntellare i suoi vacillanti e vieti motivi. La tonalità gli sfugge ad ogni istante, e tuttociò che egli dipinge con tanto spreco di colori e tanta varietà di tinte, in piccoli dettagli, finisce per rivelare i pensieri suoi come in un rimpasto di mosaici aspri ed inconcludenti. La modulazione non ha effetto, il più delle volte, perchè non è determinata da necessità organica o da cause di mutata espressione o da relazioni drammatiche. Tutto ciò che poteva e doveva ricordarci un legame, una certa consanguineità fra i membri della famiglia armonica è spesso distrutto arbitrariamente pel gusto di di un'originalità sforzata e per un'attitudine subbiettiva del compositore. Non è più questione di muovere e di risolvere accordi, per quanto audaci, o di trovare un mezzo, sia pur latente, per collegare i più lontani parenti di questa famiglia armonica, ma è il gusto della disgregazione per la disgregazione; è la deformità che si asside per capriccio, usurpando nell'opera d'arte una posizione ridicola. Si corre con lena affannata e con insana avidità verso lo strano e lo sbalorditivo, ed è tutta la musica odierna, tutta l'arte moderna a

sensazione che traccia la via, cioè la negazione della musica, la negazione dell'arte.

Vedete che curiosa posizione diventa quella del compositore dinanzi al suo soggetto, dinanzi alla materia artistica, di cui egli deve servirsi per esprimerlo. Egli la domina quando la costringe. Se tutto questo s'incontra o s'alterna con delle ingenuità, pur esse eccessive, con delle formule financo scolastiche, siano d'armonia, siano di sviluppo, da questo contrasto nasce appunto un altro effetto astratto, che, se non delizia l'orecchio, si afferma tuttavia come una nuova curiosità, e l'intento è raggiunto.

Lasciando il manierismo delle armonie e il leccato monotono delle cadenze, per ciò che dove la materia è esuberante, ognuno può fare agevolmente le proprie esperienze da sè; veggasi, ad esempio, il canto erotico di Osaka, nella scena d'amore del second'atto:

Questa melodia è tipica, vale per tutte; essa da sola contiene l'intonazione generale della scena. Senza confondere, nè far smarrire il senso della tonalità, il compositore deve sorprendere continuamente l'orecchio coll'alternazione di tre coloriti diversi. Questa successione di colori è stata ideata prima, come succede in tante romanze da camera; il disegno della melodia non è che una sovrapposizione posteriore; esso è tutto frammentario; una battuta s'aggiunge all'altra in seguito al moto circolare dell'armonia, e, siccome nessuna relazione necessaria esiste fra loro, così la melodia può seguitare eternamente: essa non ha un principio, un mezzo, un fine, cioè non ha forma; è un circolo vizioso nè più nè meno.

Ma si noti bene che, nell'importanza che io annetto al modo di essere tecnico ed estetico della modulazione, non faccio minimamente questione di grammatica, di regole e di ortografia. Questa è ormai roba fuor d'uso e caduta in tale disistima, che nessuno neppur più la ricorda. Ma fra la scolasticità complessiva della fase del *cieco* (esempio XI), che è di una sufficienza unica; gli accordi di settima diminuita, i quali anche all'audace Mascagni offrono la vecchia e sicura amicizia; l'ingegnosità degli accordi successivi in quinte parallele; la musica dei suonatori giapponesi e tutto l'arsenale di stramberie che dal fronte della casetta di Iris ci accompagnano alla casa verde del Joshiwara, coronate poscia colle dolcezze, per quanto poco pulite, del preludio e della prima scena del terz'atto, c'è da domandarsi in qual paese mai dei musicali dilettamenti dovrà l'*Iris* apparire come il codice ***non plus ultra*** della sapienza armonica, secondo l'ha battezzata la critica italiana.

In quest'opera gli episodi, per quanto non sempre intimamente connessi, costituiscono però un certo crescendo, che procede direttamente verso la catastrofe, la fine del secondo atto. Ma la musica non segue questo crescendo: la sua importanza si isola nei singoli

pezzi. Il Mascagni s'è accorto di questo difetto. Egli ha visto che ciò succedeva a svantaggio di una possibile intelligenza ed impressione del tutto. Essa doveva dipendere dà una concatenazione di svolgimenti riferentisi ad un punto tragico finale. Egli ha procurato di affidare, a suo modo, quest'ufficio alla musica ripetendo, secondo l'occasione, tre o quattro dei principali motivi. Ma, con un simile procedimento, noi abbiamo visto che egli non è riuscito a dare agli avvenimenti, da un punto di vista musicale, quella forza di coesione, quella necessità di contatto e di sviluppo intimo che era necessaria. La sua musica resta così, nell'*Iris*, tutta episodica e disgregata. Nel primo atto, da una scena all'altra, tutto procede in tal maniera, e lo stesso duetto del secondo atto fra Osaka ed Iris è trattato episodicamente. Motivi di coesione, di rannodamento ci sono intenzionalmente, ma niun d'essi ha la forza di diventare supremo regolatore dell'azione, perchè non ha forza nè vitalità intima, ma solo si riferisce ad episodi isolati, a momenti esteriori dell'azione medesima. Così, p. es., il motivo dell'inno al sole, del sogno, dei fiori, dell'aurora ecc. Che cosa succede? Che queste singole frasi episodiche, le quali durano quanto una determinata disposizion d'animo o un determinato episodio, rimangono prive di efficacia al di là della loro esistenza eventuale ed isolata. Avrebbero potuto e dovuto riuscire come gli elementi di un tutto organico che è in via di sviluppo, e riescono invece tanti quadretti finiti in se medesimi. Il raccoglierli riesce sommamente difficile o impossibile, perchè manca appunto un filo qualsiasi che li tenga uniti, e uniti in una successione logica ed ordinata.

Vero è che il Mascagni richiama con discreta attenzione i suoi motivi episodici, ma sempre come insegne, targhe, medaglie che si appendono or qua or là secondo il bisogno. Iris canta del suo sogno spaventevole, e il motivo corrispondente fa capolino; quando le *kamouro* portano le vesti e i drappi che Osaka le ha destinato in dono, eccoti il noto motivo dei regali appiccicato lì, come una scritta, per alcuni istanti; e così il motivo dell'aurora e dei fiori. Kyoto, ridotta Iris all'obbedienza, le porge un pupo che rappresenta Jor, e l'orchestra accenna al motivo della serenata. Iris si prova a dipingere un fiore;

il motivo dei fiori ha la parola; se vuol pingere il cielo, allora è la volta del motivo dell'aurora, e così l'angue, la macchia grigiastra, ecc. Parola d'onore, ciò si chiama interpretare alla lettera il sistema di Wagner, almeno per quel tanto che ne può sapere un maestro di musica italiano.

La scena del teatrino è pur essa costruita a pezzi, e alcuni son anche riusciti; essa è ordinata e ben conchiusa; la sua non sicura nè facile teatralità è sostenuta per bene mediante la musica. Il Mascagni è nel suo elemento. Ma, in fine, questa scena è tutta basata su stralci di lirica; non un'idea madre, non un motivo principale lo domina. E il soggetto del motivo c'era: il rapimento di Iris, in cui tutti questi episodi fan capo. La figura principale, colei che è presa di mira dagli avvenimenti, non si accentua, non emerge abbastanza in mezzo ad essi; il cuore dell'artista e degli spettatori non batte per lei; essa rimane una figurina da teatro, una pupattola. Sembra anzi che tutto ciò che avviene non la riguardi affatto; i momenti della sua commozione, fino al rapimento, passano inosservati; mentre, se è giusto che quest'ultimo fatto debba avvenire in tali circostanze, come fatto esterno, è altresì giusto e necessario che egli, nel fondo degli animi, abbia un gran rilievo. Ciò può seguire mediante la forza del presentimento, che la musica ha il mezzo di esprimere e su cui, in questo caso, dovevasi raccogliere tutta l'efficacia capitale della scena.

Ma che cos'è, in fine, tutta questa composizione fotografica magra e sbilenca? Reminiscenze, citati e nulla più. E come tali, isolatamente, essi scoprono solo un nudo artificio, un meccanismo arido non di composizione, ma di decomposizione musicale, un meccanismo inerte. Il motivo tematico, nelle mani del Mascagni, è come una pianta di bosco rinchiusa e fatta morire in un salotto; è come un un sasso non più travolto nel gran torrente del sinfonismo, ma gettato in una secca, donde è preso e in cui è di nuovo gettato. Il motivo tematico, se se ne accetta, diremo così, la filosofia, o lo si innesta e lo si coordina nella vita del dramma, procurandogli uno sviluppo che è la sua vita, oppure lo si abbandona affatto. Egli può essere la vita dell'opera d'arte, e può finirla di stento; può esserne l'organismo naturale più solido, o l'imbasti-

tura; può esserne la logica, o rimanere l'espediente di una stentata e mancata coesione: ma guai se si scopre l'arte che lo muove e lo dirige: esso diventa un giuocattolo, e riduce il dramma musicale ad un'accozzaglia di pezzi assai peggiore di quella, che è il sostrato della vecchia opera.

***

Un altro punto degno di considerazione, nell'*Iris*, è la pittura musicale secondo la infallibile dottrina del *verismo*.

In generale, l'interpretazione che la giovine scuola italiana dà a questa parola è un po' scaltra: la riproduzione musicale del fenomeno, della cosa, è più importante dell'impressione che essa sveglia. Così la mancanza di musica è spesso giustificata, coperta, mediante le esigenze del verismo. Wagner molte volte ci dà anch'egli la descrizione del fenomeno materiale per mezzo dell'orchestra, come Berlioz e come Weber; ma dal fondo della pittura orchestrale l'impressione svegliata nell'animo si leva nitida e forte ed è, spesso almeno, più importante che la cosa descritta in sè e per sè. Essa proviene bensì dall'idea speciale che l'artista si forma dell'oggetto, non dalla semplice trasformazione del medesimo in una rappresentazione, in una figura musicale. Tuttavia si è voluto, perchè era più comodo, prendere Berlioz e Wagner alla lettera, si è voluto comprenderli esteriormente, superficialmente, cogliendoli in un momento, in un episodio esterno delle lor partiture; e sopra un complesso di fatti, che non costituiscono certo il meglio della lor musica, anche nelle sublimi creazioni di questi grandi maestri, si è formato il nuovo vangelo. Ad ogni manata di fango che il cieco getta sulla figlia svergognata, si ode in orchestra un colpo di tam-tam; ecco del verismo in musica. La scena non ha espressione musicale adeguata, non idea, non forza drammatica; ciò fa nulla; l'importante nell'episodio è la manata di fango, che bolla d'infamia la fronte della fanciulla spudorata; questa è la circostanza esteriore materiale che dovevasi rendere mediante un corrispondente fenomeno musicale, cioè musicale per modo

di dire, un colpo di tam-tam. Ma poi il verismo del Mascagni è all'acqua di rose, in confronto con quello di Wagner, nella stessa pittura materiale del fenomeno. L'artista che ci ha saputo dare il verismo della scena popolare dei pugni, nei *Maestri Cantori di Norimberga*, di un secondo atto del *Siegfried*, del Prologo del *Crepuscolo*, non è uscito dalla musica che assai raramente. Un'idea musicale, un tema c'è dappertutto. I più belli esempi sono anche i più musicali. In Mascagni succede precisamente il contrario. Egli non ha esagerato il principio di Wagner della musica *mezzo* e *non fine* nel dramma (qui è l'origine del neo-verismo musicale italico), perchè della musica come fine dell'opera, per quanto non bello, egli è troppo persuaso. Soltanto sembra che abbia esagerato, perchè egli si dispensa, in questi casi, dall'ingrato ufficio di lavorare con delle idee, e fa invece che la sua musica si pasca di meri effetti momentanei, in cui non è nessuna neanche discreta musicalità. In tutta la musica dell'*Iris* è la scena che interviene col suo verismo a trarre d'imbarazzo il maestro e a intrattenere il pubblico. Così molte cose che sorprendono gli occhi, turano gli orecchi. In Mascagni tutto ciò che è verismo è anti-musicale, mentre là dove c'è falsità estetica là appunto c'è più musica. È verismo il coro al sole? O è piuttosto un coro di schiamazzatori che cantano il vin buono? Una gioia di paradiso sarà chiassosa e triviale così? — Io non ci sono stato e non sarà certo la musica del Mascagni che me ne farà pregustare le dolcezze, ma non mancano eccelsi poemi, ai quali egli poteva ispirarsi. — È vero l'effetto, è vera la musica che esprime una meraviglia così concitata e battagliera, quando al Joshiwara, allontanate le cortine, il popolo giapponese resta ammirato delle forme di una bella giovine, per quanto adorna delle vesti più ricche e in una posa provocante? O che si strepita, si inveisce in quel modo alla vista di una bella ragazza? E tutti si esprime il proprio stupore sempre così cantando a voci unite? Invece di ammirare uno spettacolo che eccita i sensi, non pare piuttosto che quella folla gridi: Togliete di là quella visione sinistra o noi vi bruciamo la casa? A meno che, per la verità, non si voglia dipingere una turba di briachi

e di bruti che si contendono il possesso di una vergine, schiava, come le altre, del novello Klingsor giapponese. No: ci voleva un effetto, un colpo di scena, una musica rumorosa, un effetto che sopratutto intervenisse in contrasto colla disposizione musicale della scena precedente. È vero il linguaggio di Kyoto ed Osaka, le cui voci, nei dialoghi, si iniziano sempre col salto di quinta in giù? È vero quel coro di merciaiuoli, i quali, con esemplare accordo, domandano tutti insieme: *Cieco, a che gridi disperatamente?* e poi chiamano *Iris, Iris,* e poi, ancor prima di saperlo, decisamente, tutti quanti insieme soggiungono: *È al Joshiwara.* È vero che chi sbadiglia si esprime precisamente come chi si diverte? Che la vita è bella quando annoia? È vero il coro delle *mousmè*, accompagnato da figure ritmiche così saltellanti, come se quelle buone lavandaie, mamme di ragazze da marito, potessero dar dei punti alle ballerine della Scala? È vera quella lunga e papaverica nenia di Iris quando inaffia i fiori del suo giardinetto? È vera la musica dei suonatori giapponesi, la nenia della *guecha* accompagnata dal tam-tam e più tardi da un'orchestra di *samisen*? È vero lo strimpellamento di *samisen* (come è notato nella partitura), col quale Iris s' accompagna cantando l'*Uta di Naniva?* [No. L' accompagnare la nenia della guecha col tam-tam sarà un effetto, una variante, ma è un controsenso. L'istrumento nazionale giapponese è il *koto*; l'istrumento ordinario del popolo è il *samisen*; ma il *samisen* ha due corde, e una mano inesperta non ci cava tre suoni simultanei. La melodia giapponese è poi molto più cruda ed imperfetta: i saggi che ce ne offre il Mascagni sono armonizzati, ma i giapponesi non hanno il senso nè anche il più rudimentale dell'armonia]. È riprodotto al vero lo stato d'animo di Osaka quando entra nel tempio del piacere? Un amatore fanatico, un pazzo imbestialito dalla concupiscenza, è introdotto con questa musica che sa di baccalà:

XXIX.

È vero, infine, che durante il suo canto erotico *coram populo*, sovra il tremolio dell'orchestra, si annunci ripetutamente la figura

la famosa discesa di quinta, caratteristica nei discorsi di quelle due perle di galantuomini, Kyoto ed Osaka? Saranno verità, se mai, tutt'affatto giapponesi, di cui noi Europei non comprendiamo il significato. Sapete invece dove va a cacciarsi il verismo, il più scomposto e audace verismo? Nella musica tipo operetta, che annuncia ed accompagna l'arrivo delle *guechas*, e nella scena della commedia nel primo atto; nel momento finale del duetto Iris-Osaka, nella bastarda recitazione di Kyoto. Tutto ciò che ci porta fuori della musica è vero, ed è questo verismo specialmente comico e brutale nel preludio e in gran parte del terzo atto.

A queste condizioni è possibile una musica di stile? Qual sia, in ogni caso, lo stile del Mascagni in quest'opera, si lascierebbe facilmente desumere dal fatto della sua inclinazione a servirsi di una melodia povera come disegno e fortemente e senza bisogno modulata. E però in questo apprezzamento noi vogliamo comprendere anche il contegno del compositore di fronte allo sviluppo organico dei motivi e dei temi, al sinfonismo che per molto entra nell'opera moderna e, dentro certi confini, è bene per essa che ci sia. Oltre a ciò, il Mascagni ha ancora seguita l'antica inclinazione di addossare a musica che ha certa pretesa di serietà e grandiosità, o certa tinta tragica, dell'altra musica che è semplicemente triviale. Tutto questo, nell'insieme, degenera in un complesso di effetti assai estranei l'uno all'altro, che confondono e fanno smarrire qualunque idea di stile che uno potesse raccapezzare intorno a questo curioso lavoro.

In fatti ogni qualità dello stile, ma sopra tutto la più bella, l'unità della concezione, è in quest' opera un inutile desideratum. Lo stile generale, d'intonazione, d'ambiente, è soltanto assimilabile in una liscia e sbiadita intonazione lirica, che dalle voci degli attori si stende con magra efficacia sull'orchestra. Per ciò, come per le formule d' accompagnamento, vuoi del recitativo, vuoi dei cantabili, l'analogia tra questa e le precedenti opere del Mascagni è continua. Egli può accompagnare, per esempio, parecchie frasi del canto, marcando il ritmo coi quarti o cogli ottavi in contrattempo, col sincopato spesso e col mezzo arpeggio, come può pretendere di far passar per nuove le mistiche progressioni del *Wanderer* della « *Trilogia* »; può valersi di mezzi assai più moderni per colorire, rinvigorire drammaticamente ed eccitare la melodia, come può scendere ad usare cento altri espedienti della musica vecchia e di più bassa specie. Egli può ammettere come una possibiltà stilistica il pretenzioso quadro dell'apoteosi d'Iris nel Joshiwara, troppo carico, come s' è visto, di tinte aspre e forti e di musica chiassosa, mentre può concepire la scena de' cenciaiuoli nel terzo atto, in cui la musica, se doveva avere digressioni scherzevoli, le poteva avere accanto alla visione ed al ricordo di Iris, che è trascurato. Egli può pennellare con una falsa tavolozza il grandioso inno al sole e con colori troppo moderni le danze delle guechas, e tollerarvi vicin vicino gli arcaismi dei suonatori giapponesi e della scena del teatrino. E può imbattersi nel tema del sogno d'Iris, nell'idealità dei fiori, nel motivo della piovra, degli avidi cenciaiuoli, di Kyoto l'arpia, nelle quisquiglie armoniche della serenata, cose tutte che si isolano, stilisticamente parlando. Può trasformarsi nel comporre il coro delle *mousmè*, in cui egli non si preoccupa affatto di stabilire un' intonazione generale e caratteristica e in cui i limiti di un'espressione popolare sono varcati. E può presentarci sotto veste di falsa originalità un'antica simpatia armonica della *Cavalleria*.

XXX.

Tutto può fare il Mascagni, perchè il pubblico tutto gli consente, ma giammai può avere uno stile.

Talora nella sua musica egli è comune, misurato, quadrato, e la trascina innanzi fra l' imbarazzo e l' inceppamento che un motivo crea all'altro, come nella introduzione sinfonico-corale; altra volta egli si butterà a capo fitto nel ginepraio delle armonie più audaci e contorte. Quando la linea della melodia si emancipa, quando è visibilmente schiava della sensazione degli accordi che la determinano e la guidano. Ma uno svolgimento che faccia seguito ad un' azione naturale delle parti melodiche ed armoniche, un nesso organico, un complesso chiaro e sciolto, uno stile non è reperibile mai. Tutti gli espedienti messi in opera nella costruzion della melodia sono già da gran tempo sfruttati. Le figure che spaccano in crome stentate, l'istrumentale d'effetto quando arcaico, quando modernissimo, ma non mai dotato di quella intensiva sonorità che è la base dell'orchestrazione moderna, entrano nella serie di cotesti effetti. Mentre tutto è così liscio e manierato in questa melodia, ogni tanto si avverte nel compositore la tendenza a lavorar di sorpresa quanto allo spostamento, alla successione della tonalità e alla risoluzion degli accordi, così che il giro della frase sembri nuovo quando in realtà non è. Tentativo vieto, opera illusoria! Quando una melodia si disegna a sbalzi e nella linea manca uno stile d'espressione, pur l'eleganza del colorito o qualche strana pennellata non è che maggiormente discorde e mal serve a nascondere la povertà della frase.

Si è detto da taluni che l'*Iris* non è un'opera ma un poema sinfonico-drammatico. Fosse vero! Fosse ella un poema sinfonico nel senso della organizzazione stilistica dei motivi e nella lor trama sensata! Un poema sinfonico, in cui la musica ha tutto in sè di vaporoso e di coreografico, ha le eleganze di un paludamento variegato a striscie, a festoni, ha o immagina di avere i ragionamenti freddi della filosofia, i manierismi considerati del simbolo, le velleità di far dello spirito e le manca il vigore della forma d'arte, è un'aberrazione. Un poema sinfonico! E lo fosse. Ma che cosa ce lo potrebbe mai ricordare? Forse la mancanza di svolgimento drammatico o una maggiore im-

portanza della melodia vocale rispetto al lavoro dell'orchestra? Ma tutto ciò che del poema sinfonico è l'essenziale, tutto ciò che, ignoto e nuovo per noi e che tuttavia il maggior sinfonista già conosceva, manca qui: l'allacciamento dei temi, il loro ampliamento, la loro alternazione, il loro ripetersi ordinato ed efficace. No, no; il punto che segna la divisione del sinfonista dall'operista è fin troppo chiaro nell'*Iris*. Il compositore che non dà nessun peso all'intelligenza unitaria del tutto, ma si limita ad attrarre l'interesse di chi ascolta sopra singole curiosità, non sarà mai il sinfonista; non solo, ma neanche il compositore teatrale egli sarà. Poichè anche nell'opera moderna il sinfonismo è passato, a buon dritto, come il vero ordinatore della trama drammatica. Ma nella musica di Mascagni non è il complesso melodico che vale, il complesso melodico organizzato e vivente di coesione intima e necessaria; sono bensì i singoli pezzi di musica, come nella finita opera italiana da due secoli in qua, alle cui proprietà, con false apparenze moderne, ritorna il debole compositore. Anzi, altro non manca che egli diventi il signore della melodica forma dell'aria, della cabaletta e delle variazioni, come è diventato il signore di tanti altri singoli pezzi, e ci risusciti queste forme come strumenti della nostra prossima felicità. Il male è che dei Rossini non se ne trovano così spesso, e forse non se ne trovano più, direbbe Wagner.

Altro che sinfonismo, altro poema sinfonico! — Ma nell'opera italiana almeno, il singolo pezzo poteva valere quanto il tutto di oggidì. Il Mascagni, colla sua maniera di comporre, vorrebbe in un frivolo acciarpamento tutto comprendere, tutto il possibile impastare, eleganza del cantabile, ornata mobilità, contorcimento di figure ritmiche e melismatiche, fiori di rettorica, musica di maschère, quadratura del ritmo, spezzature di tempi, bisogno del sensazionale e dell'inaudito. Or con tutta questa cianfrusaglia e questa chincaglieria minuta come s'ha da formare uno stile? È egli cosa possibile?

Ciò che ancor più contrasta il suo intento è, in primo luogo, la costituzione stessa della frase melodica e la sua libera e schietta capacità modulatoria. Bisogna prescindere dall'effetto in sè e per sè ed avere o acquistare il dono di un'espressione, che corrisponda in tutto

al proprio carattere e temperamento. L'artista vero, in qualunque tempo, ha sempre sentito, di fronte ai suoi contemporanei, il bisogno di ampliare i confini dell'espressione musicale, sia egli un sinfonista o un operista; ha sentito il bisogno di configurare le sue idee, i suoi fantasmi in modo diverso e nuovo. I pedissequi non sono artisti. L'immaginativa suggerì quali mezzi dovevano impiegarsi per riuscire a nuove rappresentazioni. Così han fatto Mozart, Rossini, Beethoven e Wagner. La modulazione armonica, le invenzioni nell'ordinamento del ritmo, l'istrumentazione, segnavano ciascuna, secondo l'indirizzo teatrale o sinfonico, in quali termini doveva prodursi il nuovo fenomeno musicale. Nulla, nè anche certe digressioni rappresentative rimasero intentate, vere audacie di espressione seria, tragica e comica. Ma tutto ciò nacque da un bisogno, non fu opera arbitraria. Or quando il nostro compositore ci presenta una melodia modulata, essa non ha quasi mai necessità di essere in quel determinato modo; non ha mai altra necessità di essere, fuorchè quella di presentarsi in una veste curiosa e variopinta, e di veder fissato sopra un'alterazione cervellotica di un grado della gamma l'interesse che dovrebbe avere il disegno mancante. Quando l'elemento passionale si esprime nella sua ingenuità primitiva, confessa Wagner, non c'è ragione di cambiare la tonalità. E come a prova di ciò, il maestro si riferiva alla prima scena del suo *Oro del Reno*, in cui appunto, fino al sopravvenire di Alberico, la tonalità di *mi bemolle* rimane intatta. Guardate invece solamente l'*inno al sole* del Mascagni, guardate la prima scena dell'*Iris* e come e dove volete, e ditemi dove la causa, dove l'effetto di una modulazione seguìta con tanta tenacia e con effetti così illusorii.

E diceva il Wagner: io consiglierei colui che vuol provare ad occuparsi di musica drammatica, prima di tutto a non far sùbita mostra di effetti armonici ed istrumentali, ma, per ogni effetto, ad aspettar prima una bastevole causa che lo giustifichi, giacchè gli effetti altrimenti non riescono. E così pensava Berlioz. E Liszt diceva di simili stupide pretensioni, che cenere di zigaro mista a segatura e inumidita con acqua forte non era un buon piatto da servire

a tavola. Ora chi potrà sostenere che, a dir poco, il terzo atto dell'*Iris* non sia un copioso *buffet* di queste poco appetibili vivande? Un compositore che in un momento deciso, e a suo giusto luogo, non sente il bisogno di una forte modulazione, è un musicista quadrato, e Wagner gli decretava la toga senatoriale; quando egli invece modula stranamente senza bisogno, egli lo qualifica per un acciarpone.

***

E poichè m'è accaduto di accennare nuovamente al preludio del terzo atto, voglio spiegarmi meglio intorno a questa aberrazione musicale. Non varrebbe forse la pena di occuparsene. Si possono spicciare queste vuote ed insulse coartazioni del senso armonico come le spicciavano Liszt, Wagner e Berlioz, e basterebbe così. Ma vada anche questa e poi ho finito.

Il terzo atto dell'*Iris* è una superfetazione. Esso esiste evidentemente pel solo scopo di introdurre un effetto, o meglio, per replicare con un certo successo il coro al sole e sfruttarlo per un finale d'opera. Ma come si poteva replicare questo effetto? Non altrimenti che creandogli un forte contrasto. E il contrasto è la precedente scena de' cenciaiuoli preparata, nella sua intonazione sinistra, dal preludio. Un quarto d'ora di musica ingarbugliata, vuota in parte e soporifera, a un pubblico già stanco, potrebbe fargli perdere la pazienza; ma l'aspettativa della scena finale rimuove forse anche questo pericolo. Come si vede, è con simili espedienti che si va innanzi nell'*Iris*, imbastendo effetti per effetti. Dato questo arbitrio, tutto può introdursi in una forma elastica come l'opera, la quale, in tal caso, scende ad equipararsi cogli spettacoli che più colpiscono i sensi materiali.

Colla musica del preludio del terzo atto il Mascagni ha inteso di significare cose che il linguaggio musicale non può esprimere, fuorchè mettendosi in aperto contrasto colla sua stessa natura. E il Mascagni, per riescire nel suo intento, ha dovuto appunto infrangere tutto quanto

è distribuzione naturale, logica ed acustica nella successione armonica degli accordi pel solo fine di essere strano. Ora anche la stranezza, nella musica, deve rimanere musica; come nelle altre arti, qualunque più accentuato carattere di originalità non può uscire dai limiti della natura lor propria. Tutte le arti seguono certe convenzioni, le quali hanno una ragion d'essere nei confini che la natura ha imposto ad ogni singola arte. Le bizzarrie, le aberrazioni, l'eccesso della stranezza hanno avuto, anche nella musica, la vita che ha una sensazione momentanea, pur secondando un gusto depravato. Ma l'arte non ha mai potuto nutrirsene, ampliarsene, viverne, perchè ciò contrasta colle leggi naturali, indistruttibili della sua esistenza.

Il Mascagni, in questo preludio, si basa, come puro musicista, sopra una successione di accordi armonizzati diatonicamente. Si potrà trovare che questi accordi, presi isolatamente, sono formati secondo teoria e leggi fisiche, si potrà dire che sono accordi perfetti alternati con accordi di nona. Ma quando si passi solo a considerare qual sia il nesso, la distribuzione elementare, logica ed acustica che vi deve essere inerente, le opinioni saran diverse. La mia, per esempio, è che le leggi che la governano siano distrutte. Ma potrebbe darsi che ciò a qualcuno non paresse. Andiamo avanti. Noi domandiamo qual'è l'idea, l'espressione, il concetto che ha informato e diretto questa successione d'armonie. Nessuno. Qui non ci possono essere contrasti d'opinione. Poichè un'idea musicale è un fatto evidente, che non si può scambiare, non può sfuggire; è (mi si perdoni la parola) una realtà musicale. Dunque il Mascagni ha preteso che la massima espressione provenga, in questo brano di musica, dalla mancanza di un'espressione qualsiasi. Semplici accordi non esprimono nulla: potranno costituire un'impressione generale, una stranezza, un'originalità, ma non significano, non rappresentano, perchè anche nella musica ciò non lo possono che le idee musicali, come nella poesia i concetti e nella pittura il disegno; essi non sono che materia elementare, i rudimenti dell'arte, non l'arte. L'arte nasce quando la melodia domini sui flutti del gran mare dell'armonia. Il Mascagni

ha fatto come il pittore impressionista, ha abbozzato, colorito, ma non ha dipinto nulla. Il suo preludio è un brano di musica rozza e medievale. Se egli troverà modo di arricchire e rinnovare l'armonia come veste di un motivo anche primordiale, ben vengano le sue originalità. Ma noi non vogliamo rinunciare alle acquisizioni fatte; vogliamo andare avanti, non indietro.

E però la stessa significazione che il compositore si è proposto era, in questo caso, assai problematica e forse impossibile, acusticamente insoffribile, dunque anti-musicale e da evitarsi. Che un male inteso verismo abbia poi scombussolato le facoltà intuitive sue e lo abbia mal consigliato, lo mostra la uniteralità e la insufficienza del suo punto di vista; lo mostra il fatto che per una pittura, la quale dovrebbe essere eccitante, ma è semplicemente cruda, di fenomeni esteriori i più ripugnanti, il compositore non serba una sola nota per Iris; nulla ce lo ricorda, nulla ci descrive lo stato d'animo della vergine morente nella fogna dove si è precipitata. Ma il motivo importante per lui è appunto la fogna, non Iris; è la descrizione materiale dell'orrido, non l'impressione che l'animo ne riceve; non solo, ma egli evita di proposito un'espressione sollevante, benefica fra tante che sono opprimenti. Questa fanghiglia, questa massa di putridume informe, questa lugubre e fetida cloaca, le *strane ombre* della notte, l'*aria greve e letale*, il tanfo di *cose morte*, ecco l'interessante. Oh! le didascalie! Se bastassero le didascalie e le descrizioni delle attitudini drammatiche personali di cui è infarcito il libretto (e dire che in Wagner si trovavan molte e prolisse!), e potessero almeno esse provvedere al vuoto di queste e di altre pitture musicali. Ma le didascalie, sonanti più del bisogno, hanno reso un pessimo servizio al compositore. Esse hanno ancor maggiormente provato quanta inerzia sia nel linguaggio della musica, nella tavolozza dell'orchestra. No, artisti che avete fede nella vostra arte e l'amate, non aggiungiamo nuovi mezzi d'effetto a quelli che nell'opera sono già più che sufficienti. La musica vera e grande e sinceramente inspirata sa tradurre tutto ciò che le è possibile da sè, e oltre i suoi limiti gli effetti concorrenti di un'altra arte non l'aiutano ad elevarsi, ma l'avvili-

scono di molto. Concludo: nè esteticamente nè tecnicamente la musica della introduzione all'epilogo di *Iris* può dirsi musica. La scena dei conciaiuoli che segue è piuttosto caratteristica. Vi è scolpito colla musica un umorismo sinistro, un senso di mistero, di idealità e insieme di realismo brutale, che impressiona. Fra mezzo le sue tenebrosità guizza l'ingegno del musicista che ha trovata la nota dell'ambiente e della commozione. Il motivo che la percorre e la mantiene unita, ha carattere, senso e vigore; essa è fra le scene più riuscite dell'opera e depone del non dubbio ingegno del Mascagni e del suo temperamento sicuro come compositore drammatico che può elevarsi nella sfera dell'azion tragica. Essa è sostenuta con una impronta musicale che, in qualche punto, non sarebbe indegna dei quadri più lugubri e più strani del massimo poeta tragico moderno.

Il preludio del terzo atto, che a quest'ora ha fatto tanto chiacchierare i critici musicali, ha, se non altro, dimostrato la loro assoluta incapacità nel giudicare seriamente le qualità di un'opera d'arte. Giacchè mi pare che sia segno non dubbio di una strana imperfezione di mente il discorrere, a questo proposito, di importante lavoro sinfonico o di pagine sinfoniche meravigliose. A questo ci ha portato il notevole consumo che si fa oggidì in Italia di musica sinfonica. Se ne rallegrino le italiane società orchestrali e i promotori dei concerti classici. Sono i frutti di quella educazione delle masse, sfortunatamente non di critici per ora, che essi caldeggiano. Dopo la *visione di Margherita* nel *Ratcliff*, il preludio dell'*Iris* è, mi ripeterò inutilmente, un capolavoro non di composizione ma di decomposizione sinfonica. Come musica a programma poi, egli segue il suo piano come può; gli nuoce soltanto di non essere la *Pastorale* di Beethoven.

E con ancor più supina ignoranza si è affermato che la musica del Mascagni è un miracolo di sapienza, una meraviglia di abilità tecnica, un fenomeno a dirittura di elaborata orchestrazione. A tutti costoro, che se non hanno per l'arte lo stoicismo di Socrate, hanno bensì lo stomaco di Lucullo nella maniera di goderne, non c'è nulla da dire nè da dimostrare. Per dei musicisti un poco più modesti

alcuni esempi, presi a caso in qualunque pagina dello spartito, basterebbero a dimostrare come queste altro non siano che parole, e che l'erudizione armonica ed orchestrale in Mascagni non va più in là del mediocre. Poichè essi ben vedrebbero che, sì nell'uno come nell'altro campo, l'*Iris* non ci offre che la crusca di quel che il genio musicale del nostro secolo ha accumulato in sè per l'opera feconda di duecent'anni di musica e sopra tutto per l'opera feconda della sua mente gigantesca. Del resto, la sapienza armonica e quella dell'istrumentazione non si giudicano in casi isolati, ma in un complesso di fatti e tra le mani del genio, nell'atto della sua effusione immediata nell'opera d'arte; e per ciò noi abbiamo oggi fortunatamente dei modelli che han fatto epoca e che non ci lasciano nessun dubbio sull'assoluta mostruosità delle affermazioni di una critica musicale da *café chantant*. Chi è avido delle curiosità, che essa raccomanda come parti della nuova sapienza ed io non posso citare, non ha che da aprire lo spartito. Non gli occorrerà molta pazienza per vedersi innanzi un completo assortimento degli *specimens* che gli convengono, e si troverà imbarazzato nella scelta. Ma per carità, non parliamo così leggermente di sapienza armonica e istrumentale, se qualche sentimento di rispetto abbiamo pel compositore e per noi stessi; non parliamo di sapienza, quando l'armonia nell'*Iris*, seco trascinando spesso l'istrumentazione, si precipita nelle convenzioni più basse e si denuda mostrando le forme più scheletrite, forse per una varietà dell'effetto.

E perciò che riguarda l'istrumentazione, io vorrei sapere quali, dove sono queste meraviglie. Nell'introduzione dell'opera, cominciando dal motivo dei contrabbassi, il compositore procede innanzi nell'orditura istrumentale dei singoli temi con formule assai note. Nella pagina dei *fiori* egli fa cantare i violini nella tessitura sopracuta a cinque parti; è una meraviglia codesta? All'entrata del motivo dell'*aurora* l'orchestra si anima con i soliti mezzi, con un crescendo che immette nel motivo iniziale dell'inno al sole. Questo coro è accompagnato dall'orchestra, assecondando il disegno della melodia, con un colore molto nutrito, distribuendo in modo solito ripercussioni o imitazioni di un frammento del tema dell'*aurora* e risolvendolo,

in fine, mediante modulazioni, passi di violini, squilli di tromboni costituenti nell'insieme una reminiscenza subito scoperta anche dalle persone meno musicali. Grideremo al miracolo anche per questo? Le particolarità orchestrali di queste pagine sono quelle, cui siamo abituati di notare nelle dozzine di cantate liriche, che soglion passare come prova di un finito corso di studi al Conservatorio. Si potrà generalmente trovare bene equilibrato nelle sue parti l'istrumentale del Mascagni, bene adattato all'indole dei motivi, graziosissimo e vivace nel coro delle *mousmè*, elegante, fine nelle danze, ancor troppo fine forse ed offendente, per ciò, oltre il verosimile, il carattere e il colorito locale che dovrebbe avere la musica; indovinato forse si potrà dire in alcuni altri momenti, come nella prima scena del *Joshiwara*, una delle tre notti più poetiche e più tristi di questa *Iris* tenebrosa. Anche e più specialmente potrà chiamarsi efficace e, in parte, riuscito il colorito istrumentale del preludio del terzo atto e della scena de' cenciaiuoli. Gli istrumenti a fiato, i legni e gli ottoni, i corni e le trombe, coi lor suoni smorzati, di cui è fatto un uso moderato, come del magnifico suono delle viole scoperte, e perciò efficacissimo, coloriscono parecchi episodi del dramma con un senso di poesia vera e profondamente sentita. Non è un'orchestrazione casuale no, è pensata, varia e scorrevole. Ma con tutto ciò non si può e non si deve parlare di trovate sorprendenti e di meraviglie.

Tutte queste applicazioni tecniche, queste combinazioni, questi effetti orchestrali son cose note da un pezzo; non solo, ma l'orchestrazione odierna, tra le mani di viventi compositori, specialmente germanici e russi, che hanno studiato Berlioz e Wagner molto più di quel che abbia fatto Mascagni, è stata portata a ben altro grado di sviluppo tecnico e ideale. Per questo, nessuno, per quanto compreso d'ammirazione, ha ancora sognato di gridare al miracolo, al fenomeno, all'inaudito. Che si dovrebbe dire allora, lasciando da parte le vere, le autentiche meraviglie dell'orchestra di Wagner, delle forti, delle audaci e genialissime pitture orchestrali di un Dvorak, di un Riccardo Strauss, di uno Schillings e di un Rimsky-Korsakow?

Dunque non esageriamo. Constatiamo pure onestamente e con tutto piacere, che il giovine maestro che ha istrumentato la *Cavalleria* ha fatto molti progressi, che la vita del teatro e l'abitudine dell'orchestra ha sviluppato le attitudini del suo ingegno, lo ha arricchito di pratica, lo ha educato a sensazioni orchestrali più fine, gli ha rivelato efficacie più artistiche e nuove, e sopra tutto il prestigio e la favella speciale di alcune famiglie d'istrumenti. Questo affermiamo pure, perchè è la verità; ma, ripeto, non esageriamo. Il Mascagni deve essere contento che gli si riconosca questo progresso e gli si tributi per ciò la dovuta lode. Forse, con un simile soggetto tra le mani, la fantasia del musicista poteva avere una gran presa sulla materia degli effetti orchestrali; forse occorreva una maggiore selezione di questi speciali effetti, oppure un grande studio di istrumentazione. Ha avuto il Mascagni questa fantasia? Ha fatto egli questo studio? Mi pare che a tali domande non si possa rispondere affermativamente. La sua orchestra non si presenta ricca di sonorità nuove ed originali e specialmente manca di impasti caratteristici negli strumenti a fiato. Quell'oboe, quel flauto e quel clarone che sono tutto e non sono niente, colla loro espressione, stanno spesso solo in rapporto indiretto colla situazione della scena. In rapporto allo sviluppo della orchestrazione odierna, il compositore non è ancora equipaggiato a sufficienza con le cognizioni delle possibilità tecniche ed acustiche dell'orchestra, non solo, ma egli non l'impiega come quel linguaggio che ha in sè tutta l'espressione, tutte le sorti, tutta la vita del dramma.

Il Mascagni però, come dissi più sopra, ha fatto dei sensibilissimi progressi in questo senso, e niun dubbio che egli diverrà un operista efficacissimo per ogni aspetto.

Egli è appunto con questa convinzione che io ho detto francamente tutto quel che io penso della sua nuova opera, mosso dall'unico fine di giovare all'arte italiana, a questa povera Cenerentola che può e deve colle sue sole forze uscire da una condizione di schiavitù umiliante. Perchè è negli artisti d'ingegno che la nazione pone la sua fiducia, è a loro che la critica deve dir tutto senza restrizioni e senza

ambagi, colla sicurezza di chi fa un'azione onesta e adempie al proprio dovere.

E in Mascagni, tutti lo sanno, noi italiani abbiamo un pronunciato e felice temperamento di compositore teatrale. La forma e l'effetto della musica d'opera son cose che egli possiede da natura, e quando il suo sicuro istinto lo guida, egli scolpisce pagine musicali coll'arte di un vero maestro.

Per ciò appunto volga egli il suo ingegno a soggetti migliori e lasci, egli che lo può, un lavoro ingrato di arte a colpi d'effetto a chi non ha nulla di meglio da fare. Educhi il suo gusto d'artista alle elevate e pure creazioni del genio italico, dove tutto è ricchezza, dove tutto è sicuro, e arditamente, senza paura, rinnovi, risusciti questa opera italiana, che oggi riposa nel sonno della morte, come Iris.

L. Torchi.

LA VITA MUSICALE A VIENNA

(Note retrospettive sulla stagione 1897-98).

I.

Introduzione.

« ..... Eppure Vienna con la sua *Stephansthurm*, il suo fasto pubblico, la cintura flessuosa che le fa intorno il Danubio e la pianura fiorita ove si stende, montando insensibilmente verso colline sempre più elevate; Vienna con tutti i suoi monumenti alla gloria dei più grandi maestri tedeschi dev'essere per la fantasia di un musicista un terreno ben fecondo..... Le imagini del Danubio della *Stephansthurm* e delle lontane cime delle alpi riunite insieme e penetrate di un soave vapore di incenso — ecco Vienna! Ora, pur che il delizioso paesaggio si stenda pieno di vita innanzi ai nostri occhi, delle corde vibreranno dentro di noi che altrimenti non avrebbero mai dato un fremito..... »

Così Roberto Schumann — anima squisita di poeta — narrando ai lettori della *Neue Zeitschrift für Musik* le dolci impressioni provate nel riverente pellegrinaggio alle tombe di Beethoven e di Schubert parve presentire — già nel '40 — l'avvenire musicale di Vienna. Non era lontano infatti il tempo in cui la città di S. Stefano doveva scuotersi dal letargo che l'opprimeva avanti la rivoluzione.

Sopita la bufera politica del '48, mentre la vecchia capitale, chiusa fra i bastioni, colle strade tortuose, fiancheggiate da miserabile casucce, colle infinite taverne piene di fumo di tabacco e d'odore nauseante di birra, andava scomparendo per far posto ad una grandiosa città moderna, con vie larghe e palazzi sontuosi; mentre il *valser* di Strauss correva festoso per le vie, portando l'allegria fin nelle più buie stamberghe dei suburbî: grazie all'energica attività di uomini innamorati d'arte e d'ideale, come Giorgio Hellmesberger, Giovanni Herbeck, Ottone Dessoff e Giuseppe Hellmesberger, il numero dei concerti d'anno in anno aumentava, il repertorio si ingrandiva, il gusto del pubblico si ingentiliva e una nuova vita, febbrile, attiva, fecondissima germogliava all'ombra del campanile di S. Stefano.

Più tardi ospiti illustri portarono il contributo della loro forte attività a questa rinascenza musicale. Nel '62 Giovanni Brahms, memore degli entusiasmi del maestro, sedotto dal fascino irresistibile della spensierata vita viennese, ammaliato dalla posizione ridente della città, si stabilì a Vienna. Pochi anni dopo (nel '68) Antonio Bruckner succedeva a Simone Sechter all'organo della cappella imperiale.

Intanto sorgevano edifizî per le grandi esecuzioni istrumentali, sorgevano agenzie di concerti, cresceva ogni anno l'affluenza dei concertisti e dei compositori, i profeti della nuova scuola (Liszt, Berlioz e Wagner) diffondevano sul loro passaggio un alito di modernità che inebriava i giovani, e Vienna diventava una metropoli musicale floridissima, paragonabile a Lipsia al tempo di Mendelssohn e di Schumann; un focolare di produzione ricca e svariata, ove, accanto alla sinfonia di Brahms e di Bruckner potè fiorire l'opera di Goldmark e l'operetta di Suppè; ove fu coltivato con ugual fortuna ogni genere di musica — dal *Deutsches Requiem* di Brahms all'*An der schönen blauen Donau* di Strauss: questa Marsigliese pacifica dell'Austria, come disse argutamente Edoardo Hauslick.

Nè può e deve maravigliare che il campo produttivo fosse e sia così vasto, quando si pensi che a Vienna la Musica non è l'ozioso passatempo di una classe privilegiata, ma un bisogno del popolo, una necessità dell'esistenza, quasi una seconda lingua, ricca flessibile maravigliosa; ove ogni aspetto della vita deve necessariamente e fedelmente esser riflesso, ove ogni *nota del poema eterno* deve inevi-

tabilmente trovare un'eco — una lingua che incomincia là dove la favella nativa si arresta, incapace a ritrarre tutte le manifestazioni del pensiero e della vita. « *La musique commence où la parole finit.* » È il caso di ricordarlo. Invero, qual prosa potrebbe ridire meglio dei *valser* suggestivi di Giovanni Strauss, la festività che rumoreggia per le strade di Vienna a cert'ore del giorno, l'ebbrezza del popolo festante in certe sere tradizionali?

Concludendo: La vita musicale viennese è varia, complessa, affascinantissima e potrebbe dar materia a uno studio lungo e attraente, ma occorrerebbero altro ingegno e maggior tempo di quello che io non abbia. Qui, nei limiti che mi sono imposto, avrò fatto più che abbastanza, se riuscirò a rilevarne — brevemente e alla buona — qualche lato più saliente, qualche aspetto più notabile.

II.

Hans Richter e i " Concerti filarmonici ".

Or son cinquant'anni Alberto Lortzing scriveva a Carlo Gollmick (1), che la vita musicale a Vienna era un mito, Beethoven un gran dimenticato, e i *Concerti spirituali* un'istituzione meschinissima, ove appena si poteva sentir della buona musica un paio di volte per istagione.

Or sono cinquant'anni e pare più di un secolo. È storia di ieri e sembra una leggenda — tanto è il progresso fatto da allora in poi!

Oggi i *Concerti filarmonici* (o *spirituali* come li chiamava l'autore di « *Zar und Zimmermann*) » non solo son cresciuti di numero, ma hanno raggiunto tale importanza da occupare uno dei primissimi posti, se non il primo, fra le istituzioni analoghe delle grandi città.

Sorti nel '42 sotto gli auspicî di uomini benemeriti dell'arte, come Nicola Lenau, Augusto Schmidt e Ottone Nicolai; sviluppatisi

(1) Lettera recentemente pubblicata nel *Berliner Tagblatt.*

mercè le cure intelligenti di Giorgio Hellmesberger, Carlo Eckert e Ottone Dessoff, hanno acquistato in questi ultimi tempi un incremento straordinario, grazie al talento e all'autorità di Hans Richter.

Alcune parole intorno al celebre direttore d'orchestra non dispiaceranno, credo, ai lettori.

Diciamolo subito: nulla dell'apparato esterno convenzionale rivela in Richter il musicista. Grosso, tarchiato, col cranio quasi del tutto calvo, al primo vederlo, si scambia facilmente con uno dei tanti *Doctores juris* tedeschi, noiosi e pedanti al possibile. Ma, osservando bene, si nota, che, traverso le tradizionali *lunettes*, gli occhi mandan lampi di intelligenza maravigliosi, e la bella barba bionda, scendente sul petto, fa pensare alle figure leggendarie degli antichi bardi germanici. Ungherese di nascita, (1) Richter è viennese per adozione. Entrato undicenne nel Collegio Löwenberg, dopo aver compiuto con diligenza esemplare gli studi di corno (1860-65) sotto il Kleinecke nel Conservatorio degli *Amici della musica*, fu ammesso a far parte dell'orchestra dei *filarmonici* e dell'*opera*, ove attirò l'attenzione di Esser, che lo raccomandò a Wagner, allora ritirato a Triebschen presso Lucerna.

Dimorò con Wagner un anno, copiando lo spartito dei *Maestri Cantori*, mano mano che il Maestro lo componeva (2). Chiamato nel '68 a dirigere l'orchestra di Corte di Monaco, nel '70 concertò il *Lohengrin* a Parigi e a Bruselle, indi tornò con Wagner per copiare i *Nibelungi*, che ebbe l'alto onore di dirigere nel '76 alla *première* di Bayreuth. *Kapellmeister* dei filarmonici viennesi dal '75 in poi, ha fatto di quell'orchestra (3) una falange unica al mondo per sonorità, fusione, energia di ritmo, verve e versatilità.

Richter possiede in sommo grado il dono di affascinare gli artisti

(1) Nacque in Raab il 4 aprile 1843.

(2) Per i dettagli del soggiorno di Hans Richter alla villa di Triebschen v. il recente libro di M. Kufferath sui *Maestri Cantori*.

(3) L'orchestra viennese, ove militarono già artisti divenuti poi gloriosi, come J. Hellmesberger, Nikisch, Rappoldi, Grün, Popper e Grädener, si compone oggi di 109 esecutori, così ripartiti: 18 primi Violini, 17 secondi, 12 Viole, 10 Violoncelli, 10 Contrabassi, 2 Arpe, 4 Flauti-Oboi-Clarinetti e Fagotti, 8 Corni, 5 Tromboni, 4 Trombe, 1 Bombardone, 2 Timpani, piatti, triangolo, tamburo e Gran Cassa.

che dirige, e di dare un'interpretazione originale e maravigliosamente adeguata alle opere che eseguisce. Dotato di una virtuosità incomparabile e di un intuito straordinario, dirigendo quasi sempre a memoria e concentrando ogni suo sforzo nell'interpretazione, arriva a sviscerare il pensiero intimo dei Maestri con una lucidità che ha del maraviglioso.

Nulla di più affascinante, ad esempio, sotto la sua direzione, della maestosa passacaglia (pur così scolastica!) che forma il finale della quarta sinfonia di Brahms. La geniale fantasia risplende, nell'interpretazione richteriana, di una bellezza senza pari, e sembra veramente « *le dernier mot* » della variazione!

Mirabile in Richter la sobrietà di gesti. Il corpo rimane quasi inerte: la mano destra ha cenni semplici, straordinariamente espressivi, la sinistra, di solito immobile, fornisce di tanto in tanto l'aiuto di una mimica sommaria, ma decisiva.

« Ottenere i più grandi effetti coi più semplici mezzi » — tale sembra la divisa di Richter: di fatto non si vede mai in lui, nè sforzo, nè ricercatezza, nè ciarlatanismo.

Ricordo alcune esecuzioni beethoveniane di Nikisch e di Weintgartner, entrambi direttori distintissimi: l'effetto era talora grande, ma si sentivano i *coups de crayons*, i contrasti voluti, studiati, preparati. In Richter la ricerca ci sarà, ma non si nota. Come per incanto sorgon dall'orchestra i coloriti maravigliosi — i *piano* di una delicatezza estrema, i *forte* di una veemenza impetuosa; come per incanto si disegnano chiari, palpitanti, pieni di vita i motivi sulla trama armonica dell'insieme.

« In ogni battuta riconoscere la melodia e cantarla » — Questa massima del Wagner nessuno l'applicò mai più felicemente di Richter.

Riassumendo: Non si sa che più ammirare in lui, se la sobrietà pittoresca del gesto, o la sapiente varietà dei coloriti; se il soffio poetico che sa alitare in ogni lavoro, o il senso delicato, con cui penetra attraverso la selva intricata dei suoni, per rapire la visione dell'artista creatore e trasportarci nell'atmosfera ditirambica, ove l'opera fu generata.

Unico *point faible* forse nel suo temperamento maraviglioso di interprete questo: Richter non è un apostolo, un divulgatore di

capolavori incompresi, dalle forti mosse d'ali verso orizzonti inesplorati.

I suoi Dei sono Bach, Beethoven e Wagner — trinità universalmente riconosciuta, ma egli li adora, parmi, con fedeltà troppo esclusiva. Forse pensa che, dopo tutto, i vecchi hanno sempre più da dire e da insegnare dei giovani, forse crede (e non a torto) che si possa riuscire originali anche interpretando correttamente i grandi Maestri del passato.

Di fatto, nulla è più sorprendente che certe sue interpretazioni classiche.

Interessantissima, ad esempio, la sua versione dell'*Eroica* di Beethoven. Basandosi forse su una considerazione penetrante di Riccardo Wagner, il quale osservò che gli *allegro* più importanti di Beethoven sono in generale dominati da un tema di intonazione grave, che contrasta singolarmente con l'*allegro* spigliato e ingenuo di Haydn e di Mozart; basandosi forse su questa osservazione profondamente vera, Richter dà all'*allegro* della prima parte un carattere sentimentale che riesce nuovo e di bellissimo effetto. Nella celebre marcia funebre poi, come in tutta la sinfonia, non si preoccupa che di far risaltare l'accento patetico e lo slancio lirico dell'epopea beethoveniana, lasciando ai direttori di terz'ordine il cercarvi allusioni dirette, sia al Corso *aux cheveux plats*, sia ad altri tipi di eroi immaginarî.

Straordinaria e oltremodo commovente è l'intensità di colorito che Richter raggiunge nel *Finale*, eseguendolo semplicemente senza la minima alterazione di misura.

Ciò fa pensare: Che proprio l'effetto, nei capolavori si possa raggiungere senza torturare il pensiero dei Maestri?...

Ricordo di aver assistito l'anno scorso a un'esecuzione richteriana della celebre *aria* di Bach, così spesso sfigurata dai nostri violoncellisti con *rallentando* inopportuni ed esagerazioni sentimentali insopportabili. Come mi parve solenne e maestosa eseguita senza *rubato* e quasi senza coloriti dall'orchestra viennese! Come m'affascinò la divina melodia svolgentesi serenamente sull'accompagnamento meraviglioso. Fu una rivelazione!

Notabili anche certe particolarità dell'interpretazione richteriana in Mozart e sovratutto il vigore impresso agli *allegro* e il movimento

degli *andante* — meno lento in generale di quel che si suol prendere in Italia e nel Belgio.

Io non so quando la smetteranno i nostri direttori di servirci un Mozart di maniera, infardato alla *poudre de ris*, assolutamente contrario alla realtà. Eppure, se non altro, le lettere agli amici e certe pagine del *Don Giovanni* dovrebbero bastare a dirci che l'autore delle *Nosse di Figaro* fu un virile e non un cortigiano, e non un musicista da *salon*, come si vorrebbe far credere. Ma aveva ragione Berlioz: « *rien ne résiste plus au temps que les mauvaises traditions en musique!* ».

Il nome di Giovanni Brahms figurò e figura spesso sui programmi dei Concerti filarmonici. Già il Maestro amò di far *creare* dall'incomparabile falange viennese alcuni dei suoi capolavori. Quest'anno, come per celebrarne la memoria, Richter eseguì, nel primo concerto, la terza sinfonia. Degna onoranza di un artista degnissimo. L'interpretazione fu straordinaria per verve e sentimento, l'impressione prodotta immensa. Involontariamente durante la mirabile esecuzione gli occhi di molti eran rivolti al palco, ove Brahms soleva sedersi e di dove anche l'anno scorso, pochi giorni prima di morire, assistè al trionfo della sua quarta sinfonia. La scena di quel trionfo sorge anche ora vivissima dinanzi alla mia memoria. Rivedo ancora il Maestro pallido, affranto, gli occhi infossati, le guancie terribilmente scarne ed ingiallite, alzarsi, e, cedendo alle insistenze del pubblico affacciarsi al balcone, inchinando la bella « *profetica testa* » che portava già tanti segni della malattia fatale. Ricordo il momento solenne. Fu come un'apparizione. Parve che il Genio della sinfonia evocato dalla magia dei suoni fosse sorto d'un tratto in mezzo alla folla plaudente. E ricordo il brivido di commozione, che a quella vista corse per la gran sala avvolta nella penombra e l'applauso caldo, insistente, interminabile che seguì. Fu un'ovazione, un'ovazione imponentissima. Ahimè l'ultima per il Maestro. Quindici giorni dopo Giovanni Brahms non era più!

Le *novità* — l'ho già detto — nei Concerti Richter scarseggiano. In tutta la stagione passata non c'è da segnalare che una *suite* di Tschaikowski (la IIIª, Op. 53); un poema sinfonico di Dvorak (*Der Wassermann*), la terza sinfonia di Bruckner (nuova pei Filarmonici, non per Vienna) e il *Don Giovanni* e il *Zarathustra* di Strauss.

La *suite* di Tschaikowski è lavoro solidamente architettato, ma più grazioso che profondo, più brillante che distinto. È come un cinematografo musicale, ove sfilano scene pittoresche abilmente orchestrate — una specie di *Childe Harold* in sedicesimo. La prima parte dice il fascino misterioso delle nostre primavere, non disgiunto da una qualche malinconia. Segue un *valser* lento — graziosissimo — mormorato dai flauti e dalle viole, con accompagnamento dei legni e pizzicati dei bassi. Lo *scherzo* è un quadretto di genere spiritosissimo, ritratto con verve tutta meridionale: si direbbe pensato in un luminoso pomeriggio d'estate, su una delle nostre piazze inondata di sole e di popolo festante. Lungo, ma interessante è il *finale con variazioni*: tipico in esso il tema, che ricorda i canti dei nostri mulattieri toscani.....

Pittoresco è pure il *Wassermann*, forse nient'altro che pittoresco. Il Dvořak volle fare della musica a programma, senza riuscire, parmi, ad evitarne lo scoglio. La traccia letteraria tiranneggia. Le intenzioni descrittive son talmente minuziose, che l'uditore non riesce ad afferrarle tutte e a dilettarsene. Effetti orchestrali abilissimi, combinazioni armoniche ingegnose non mancano, è vero, nello spartito; ma nessun pensiero musicale veramente interessante lo vivifica. Del resto il tema letterario non è di per sè punto attraente. Giudichi il lettore.

È tratto da una saga nazionale boema che comprende, oltre il *Wassermann*, due altre fiabe: *Die Mittagshexe* e *Das Goldene Spinnrad*.

Il *Wassermann*, uno spirito maligno del mare, conduce seco nella profondità dei flutti una ragazza del villaggio, la sposa e ne ottiene un figlio. La giovane donna ha incessantemente la nostalgia della capanna materna. Dopo lunghe insistenze le concede il Wassermann di ritornare per un giorno sulla terra, dalla madre, ma tiene in ostaggio il bambino. Giunto il crepuscolo del giorno di libertà, il Wassermann picchia alla porta della capanna, domandando la sposa. Compare la madre e schernisce. Allora si leva dal mare una terribile tempesta e qualcuno scaglia un involto sulla soglia della capanna.... il cadavere del bimbo colla testa recisa!.....

Una scena orribile, come si vede, e raccontata assai male: una fantasia macabra, trattata abilmente, ma non genialmente, da un sapientissimo musicista. — Ecco tutto.

Resterebbe a dire della sinfonia di Bruckner e dei poemi di Strauss, ma siccome questi lavori meritano uno studio più dettagliato, credo meglio discorrerne a parte.

III.

Antonio Bruckner e la sua « Terza Sinfonia ».

Giunto alla vecchiaia, dopo avere invano sognato per anni ed anni la gloria, conosciuto ed apprezzato solo da un piccol numero di ammiratori, altrettanto ferventi quanto scarsi, essendo passato colle *piante asciutte* sulla fiumana di scetticismo, che ha inondato la letteratura e l'arte di questa fine di secolo, Antonio Bruckner mormorò forse, anch'egli, fra gli spasimi della malattia tormentosa che doveva condurlo al sepolcro, le parole tristamente profetiche di Ettore Berlioz: « *Ils viendront à moi, lorsque je ne serai plus* ». Difatto, come le ultime concezioni drammatiche del compositore della Côte S. Andrè, come certe pagine suggestive di Roberto Schumann, come i mirabili oratorî di César Franck, anche le composizioni di Bruckner paion destinate a ricever luce dal tempo. Ho detto *paiono*, malgrado fin qui nessun vivido lampo sia sprizzato fuori da quelle partiture ad abbagliare gli occhi del gran pubblico, e molti musicisti illustri affettino ancora un vivo disdegno per l'umile organista di S. Floriano, perchè, secondo me, se si può contestare che Bruckner fosse un gran sinfonista, questo è innegabile, che occupò un posto eminente fra i compositori di musica sacra degli ultimi tempi.

Bruckner fu un mistico, fu un credente, che ebbe le ingenuità e le estasi appassionate dei Primitivi; fu un Frate Angelico della Musica, un artista eminentemente cristiano, la cui fede non subì mai alcuna scossa, la cui anima — umile e candida — non conobbe che due fiamme: Dio e l'Arte. Nessuno dunque meglio di lui era atto a celebrare degnamente le glorie della Chiesa e a narrare il dramma divino della Passione condensato nel latino della Messa. Ma per assorgere ad altezze ideali gli mancò, nelle composizioni religiose (e sovratutto nelle sinfonie), l'unità di stile, la facoltà di amalgamare in un insieme ricco ed omogeneo le molteplici impressioni che la

sua anima d'artista risentì nel suo pellegrinaggio a traverso questa terra. Ogni stadio di quella vita singolare, che doveva condurlo dalla modesta scuola di Windhag alla dimora principesca del palazzo Belvedere, assegnatagli da Francesco Giuseppe negli anni della vecchiaia, si riflette sconnessamente nelle sue opere. Cercate, e vedrete balzar fuori, ora il povero maestrucolo che per due fiorini al mese insegna a leggere e scrivere ai ragazzi del villaggio, ora l'improvvisatore maraviglioso che dagli organi di S. Floriano e di Linz scatena torrenti d'armonie impetuose, ora il wagneriano ardente che fa atto di devozione al maestro, ora il dottore in filosofia (*Ehren doctor*) dell'Università di Vienna, che accademicamente disserta.

« Fantasie audaci e aridi artifizî contrapuntistici e mistiche visioni di pompe solenni si susseguono e si incalzano nella sua musica: Albrechtsberger e Riccardo Wagner vi si aggirano a braccetto ».

Mancò a Bruckner la logica musicale. E gli mancaron sovratutto la concisione e la chiarezza: queste due doti essenzialissime dei grandi genî.

Spesso Bruckner si compiace, abbandonata la via maestra, ad aggirarsi per sentieri secondarî, a divagare, a lasciarsi andare al capriccio del momento, a dilungarsi... e la sua, purtroppo, non è sempre l'*himmlische Länge* che Schumann perdonava così volentieri a Schubert e a Giovan Paolo Richter. Nell'eccitazione del lavoro, gli accade spesso di perder di vista l'idea principale; perchè mai non costringe le sue idee al freno di un piano prestabilito, ma tutto quel che gli frulla per la testa accoglie nel quadro smisurato delle sue sinfonie, attratto istintivamente da ciò che è grande e solenne. Onde le dimensioni smisurate dei suoi lavori (non abbiam noi visto una sua sinfonia bastar da sola a un intero concerto?); onde la stanchezza del pubblico dopo molte delle sue composizioni.

Tali, secondo me, i difetti di forma nell'opera di Bruckner. — Ma guardiamo la sostanza.

Fu Bruckner un'individualità? Creò egli qualche tipo? Parlò un linguaggio nuovo? — Arduo è il rispondere.

Originale in certi temi iniziali, semplici, primitivi, a base eminentemente tonale; in certi movimenti del basso prediletti; nella frequenza dei *points d'orgue* scaglionati lungo le prime parti delle sue sinfonie, come altrettanti termini per orientare il lettore: originalis-

simo nella istrumentazione (efficace e smagliante sempre), non mi pare che Bruckner abbia saputo dare ai suoi motivi un'impronta personale così forte, da fissarli in un modo indelebile nella memoria, da renderli riconoscibili sempre e ovunque. E la prova è questa, che mai non mi accadde di sentir dire ad alcuno, all'uscita di un concerto, che questo o quel tema arieggiasse a Bruckner.

V'è di più. Quando anche i motivi fondamentali son belli, quando anche l'esordio è pomposo e magnifico, non sempre lo svolgimento corrisponde alle promesse. Bruckner sa, come Beethoven, concentrare i suoi temi fino alla concisione delle sentenze e accumularvi dentro i germi dei futuri episodî, ma raramente riesce a svolgerli in modo rispondente all'aspettativa. Il *fumum ex fulgore* oraziano vien facilmente alle labbra, ripensando a certe elucubrazioni bruckneriane.

Ma esaminiamo brevemente la terza sinfonia, eseguita da Richter l'inverno scorso, e vedremo disegnarsi ancor più chiaramente le qualità e i difetti dell'arte di Bruckner.

La prima parte comprende non meno di quattro temi essenziali. Niente concisione dunque, niente azione rapida e serrata: è al solito un quadro di dimensioni smisurate, ove il maestro con artifizî contrapuntistici maravigliosi si sforza di frenare i voli della sua fantasia infiammata.

Col 1° tema fondamentale — di essenza eminentemente bruckneriana — caratteristico per l'intervallo dalla tonica alla dominante prediletto dal maestro;

con questo primo tema, che la tromba intuona pianissimo, mentre le corde mormorano il delizioso accompagnamento seguente:

un'aura mistica ci invade e ci trasporta lontano, ben lontano dal nostro mondo di passioni e di lotte; in una sfera luminosa, ove tutto è pace e mistero. Par che un qualche solenne sacrifizio stia per celebrarsi: le labbra si atteggiano involontariamente alla preghiera.

Ma Bruckner difficilmente riesce a mantenersi nell'ambiente che ha creato: all'estasi beata succede ben tosto l'eccitazione, i pensieri si intricano, gli artifizî di contrappunto si accumulano, l'orchestrazione ricopre della sua veste splendida tutte le ineguaglianze e tutte le lacune, e si arriva al *secondo tema*, annunziato prima dalle viole:

ed esposto indi dai corni:

Seguon brevi modulazioni, e tosto i violoncelli ci annunziano un nuovo canto, montante come un'onda di passione:

L'inspirazione bruckneriana ha ormai preso il volo. Difficile seguirla: impossibile tracciarne qui il corso brevemente. Contentiamoci di segnalare al passaggio questo *corale*, che le trombe scandono fortissimo su accordi dei tromboni:

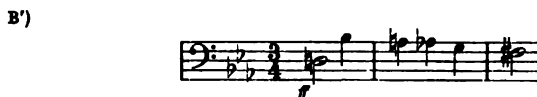
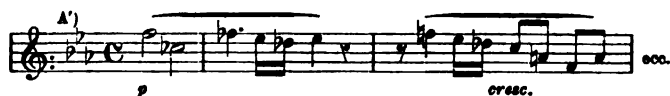
e così avremo enunciato gli elementi essenziali, su cui si svolge la mirabile e colossale improvvisazione che forma questa *prima parte.*

L'*adagio* è il centro di gravità della sinfonia bruckneriana: è la pagina che di solito il pubblico preferisce, perchè più chiara, più melodica, più soave, meno discosta dai modelli classici. Qui l'arte di Bruckner è veramente grande.

Il piano dell'adagio della terza sinfonia è semplicissimo: un tema principale in *mi bemolle* pieno di una triste rassegnazione:

poi un motivo secondario cromatico, agitato, febbrile, che dice i dubbî e le lotte:

indi un episodio *misterioso* soavissimo:

Nel riepilogo torna il secondo tema sotto questa forma:

e prima della conclusione il motivo fondamentale, pure *capovolto:*

Caratteristici sono gli *scherzi* delle sinfonie di Bruckner. Strettamente classici nella forma riescon simpaticissimi per l'elemento rustico che il maestro vi introduce. Son per lo più danze di contadini, tipiche nella loro rusticità: sono i ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza che si affollano alla mente del compositore. Involontariamente si pensa al povero maestro di scuola di Windhag, costretto a dar la serenata a qualche coppia di sposi novelli, per guadagnarsi una svanzica. E par di vedere il bel profilo da « imperatore Claudio » del compositore atteggiarsi al sorriso...

L'analisi dello *scherzo* della nostra sinfonia è presto fatta. Dopo una breve e vivace introduzione:

i violini cantano un motivo carezzevole, insinuante come una lusinga femminile:

Segue il *Trio* con quest'aria di danza caratteristica:

e il tradizionale ritornello della prima parte.

Fu detto, che mai Bruckner mostravasi così soddisfatto, come quando alcuno gli parlava con ammirazione dei *finali* delle sue sinfonie. Forse, perchè raramente gli accadde di vederli apprezzati, forse, (anzi senza forse) perchè lì, egli, liberatosi da ogni pastoia, scevro da ogni preconcetto, ama indulgere al proprio genio e lascia correre sfrenatamente l'accesa fantasia. E certo, *leggendo*, anche noi ci sentiamo commossi dall'onda avvolgente di canti e di armonie che erompe dall'anima del compositore, anche noi ci sentiamo attratti dai ricami contrapuntistici che fioriscono come per incanto sotto le dita dell'abile organista e dimentichiamo magari le esigenze della forma. Ma, *ascoltando*, è un altro paio di maniche. L'affastellamento delle idee, la mancanza della linea, il difetto dei contrasti ci confondono e ci stancano. Onde l'accoglienza glaciale del pubblico nelle esecuzioni.

Analizzare il *finale* della terza sinfonia è ardua impresa e non darebbe nè utile nè diletto. Contentiamoci adunque di notarne i punti salienti, tanto per darne un'idea.

Interessante è l'esordio. Sotto un accompagnamento alato dei violini:

gli ottoni tuonano il *maestoso* tema seguente:

Notabile sovratutto, perchè graziosissimo e rivelante un dei lati caratteristici del talento di Bruckner questo episodietto affidato agli archi:

Seguono infinite ingegnosissime combinazioni intorno a una melodia religiosa (esposta parte dal corno e parte dalla tromba), che trascrivo qui nella sua forma più rudimentaria:

Seguono — dopo un rapido ritorno del tema principale della prima parte (I) e del motivo in fa diesis mentovato sopra — seguono e chiudono il lavoro due *code*: una (perorazione del finale) ripiglian-

done vivacemente (*sehr lebhaft*) il motivo tipico (T); l'altra (conclusione solenne dell'intera sinfonia) evocando il tema iniziale della prima parte sotto un tremolo degli archi e gli squilli degli ottoni.

Riassumendo. A me questa sinfonia fa l'effetto di un poema interessantissimo, ma imperfetto, ove a *voli di folgore* e *impeti d'aquila* seguono aridi pedantismi accademici; di un'opera d'arte grande, cui mancarono per divenire un capolavoro tre qualità essenziali in ogni produzione musicale: chiarezza, concisione ed equilibrio.

IV.

Riccardo Strauss e i suoi poemi sinfonici "Don Giovanni„ e "Zarathustra„

« *C'est peut-être le dernier symphoniste allemand que l'on enterre aujourd'hui* » disse qualcuno il giorno in cui Vienna onorò di funerali solenni la salma di Giovanni Brahms. Affermazione ardita e paradossale quanto mai; che ho voluto citar qui, solo perchè rispecchia, parmi, l'indirizzo della giovane scuola tedesca, che riconosce in Wagner il suo Dio e in Bruckner, Humperdinck e Richard Strauss i suoi profeti. Scuola di tendenze ultramoderne, di propositi audacissimi; che non si contenta di andar gridando: *Finis symphoniae*, ma crede addirittura chiusa l'êra della musica pura; che non teme di sposar l'arte dei suoni alla poesia e alla pittura, ma va comentando musicalmente le più vaghe speculazioni della filosofia moderna, cerca nelle partiture più il pensiero che il sentimento e ci ha dato ultimamente l'illustrazione musicale dell'*Après midi d'un Faune* di Mallarmè, del *Don Giovanni* di Lenau, del *Zarathustra* di Nietzche, del quadro di Böcklin *Das Gefilde der Seligen* (I Campi Elisi) e del *Don Chisciotte* di Cervantes.

Scuola progressista, battagliera, cui fa contrasto il partito militante sotto la bandiera conservatrice di Giovanni Brahms.

Nè è rivalità platonica la loro. Volano i libelli infiammati dall'uno all'altro campo, uomini autorevoli fan la voce grossa e la zuffa si accende spesso violentissima a colpi di penna.

Ma ciò poco monta. Che Tappert chiami Franck « imbecille » e Hanslick dia della bestia a Nietzche, o che i wagneriani trattino di *dilettante* Schumann e di *retrogrado* Brahms, poco importa.

Certe esagerazioni non ritarderanno mai, nè l'eclosione di un'opera d'arte, nè il trionfo di un'idea giusta. Ne disser tante i Laube, i Pougin, i Bellaigue di wagneriana memoria intorno a quell'altro Riccardo: eppur, nè i *Maestri Cantori*, nè i *Nibelungi* pare accennino a tramontare!

Quel che voglio far qui, adunque, è: studiare brevemente l'arte di Riccardo Strauss — a mio avviso il più geniale tra i giovani musicisti tedeschi — e analizzare il *Don Giovanni* e il *Zarathustra;* i due poemi sinfonici eseguiti da Richter con successo così contrastato.

A tal proposito mi si permettano alcune riflessioni intorno alla musica a programma.

Anzitutto: può l'arte dei suoni — quest'arte eminentemente emotiva che Shakespeare chiamò *l'alimento dell'amore* — suscitare delle idee?

Idee concrete no, evidentemente: ma idee d'ordine generale, ma quelle che Joubert chiama felicemente *idées sourdes*, regolatrici della vita, perchè no? Non è la musica la più mistica delle arti, non è per essa, come dice Wagner, che « il mondo sconosciuto dell'*al di là* si rivela direttamente a noi colla più chiara evidenza », non basta essa a svegliare in noi l'idea della divinità?

« C'est la musique, moi, qui m'a fait croire en Dieu » dice Musset.

Dunque, se la musica può suscitare dei pensieri, perchè non potrà evocare dei ritratti, dei paesaggi? Che un gesto, un'attitudine, i dettagli di un panorama sian resi meglio in pittura che in musica — d'accordo! Haendel, che tenta riprodurre un effetto di neve fa ridere; come fan ridere Frohberger, Jean Kuhnau e l'abate Vogler colle loro velleità descrittive. Ma che un ambiente, uno stato d'animo, un carattere non possano esser riprodotte dalla musica, altrettanto bene quanto dalle arti plastiche, come negarlo? Perchè far le meraviglie, se Félicien David pretendeva evocare dei ritratti al pianoforte? « Cos'è, in fondo, il *leit-motiv* del dramma lirico, se non un ritratto ideale, capace di trasformarsi in mille guise, se non una maschera mobilissima, atta a mostrare il dolore, la gioia, l'amore del personaggio che la porta? ». E perchè far le maraviglie, se a Riccardo Strauss è saltato in testa di ritrarci musicalmente la figura di

Don Giovanni quale la concepì Nicola Lenau? di ridirci in un linguaggio nuovo ed esuberante tutta la febbrile aspirazione verso il Piacere — mèta che si dilegua sempre —: tutta la sensibilità morbosa di quel tipo di libertino, che ci sfila davanti a braccetto alle sue vittime, ridendo di un riso sardonico, disperato, maledetto, imprecando, vituperando, mescolando i più ignobili blasfemi ai più amorosi lamenti? Perchè gridare alla follia, se Riccardo Strauss volle dipingerci lo stato d'animo, le lotte, le aspirazioni di Zarathustra? Quanti fra gli artisti moderni « non tesero l'orecchio con una strana ansietà a quella voce nuova che afferma la vita, che considera il dolore come la disciplina dei forti..... che bandisce gli spiriti da ogni passato, da ogni presente e li spinge per mille ponti e per mille strade verso il futuro, verso la *terra dei figli*, in grembo ai più lontani mari, ove un giorno dovrà apparire l'essere superiore all'uomo, l'Essere sopraumano, il Superuomo? ».

Io non vedo veramente di che mettere il campo a rumore in tutto ciò.

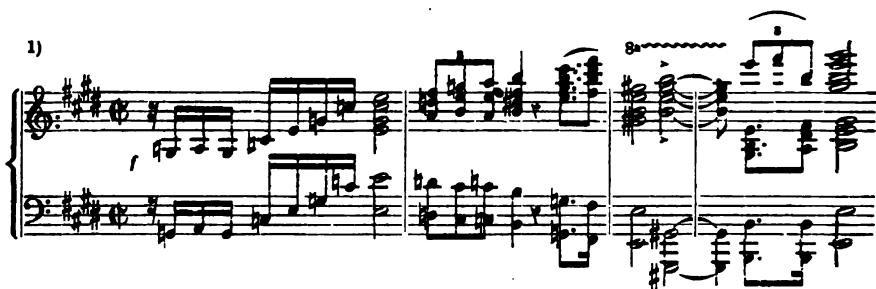
Quanto ai programmi, come commentario della musica — il pruno nell'occhio dei moderni Beckmesser —: se anche talvolta superflui ed impaccianti, non son certo più ridicoli (come fa giustamente osservare Ernesto Closson in un recente studio sulla *Musica e le arti plastiche*), non son certo più ridicoli delle placche esplicative, senza le quali gran parte dei quadri delle nostre Esposizioni rimarrebber lettera morta pei più, o delle iscrizioni che i *Primitivi* mettevan sulle labbra e tra le mani dei loro personaggi.

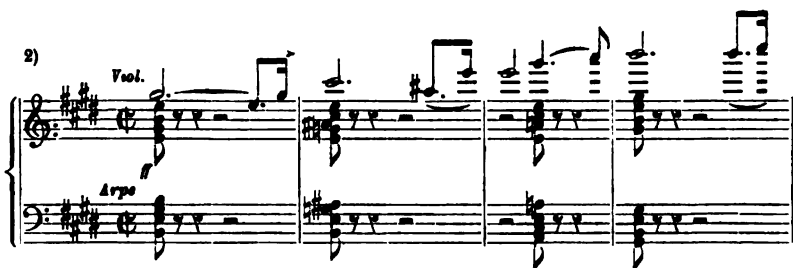
E basti di ciò. A che affannarsi più oltre a ricercare l'opportunità o l'illogismo dei poemi sinfonici con traccia letteraria, quando ci si trova in presenza di lavori forti e geniali come gli ultimi di Riccardo Strauss?

Meglio esaminare ciò che l'artista ci ha dato, senza preoccuparci, nè della sua filosofia, nè della sua estetica: meglio ricercare quale e quanto sia il valore dei suoi lavori, indipendentemente dai libri che li ispirarono.

Uno sguardo, pur superficiale al *Don Giovanni* e al *Zarathustra* ce lo dirà.

Impetuoso, esuberante è l'esordio di *Don Giovanni*. La tempesta del piacere (« *Der sturm des Genusses* ») pare ci avvolga subito, col seguente motivo:

1)

Sorge la voce irrequieta di Don Giovanni anelante alla voluttà: [Per tutte le sfere vorrei volare, dove risplende una bellezza — durch alle Räume möcht'ich fliegen, wo eine Schönheit blüht] e i violini dicono la gioia impetuosa del vivere:

2)

Montano, montano le onde di passione avvolgenti, insinuanti. — Passione parla il seguente motivo:

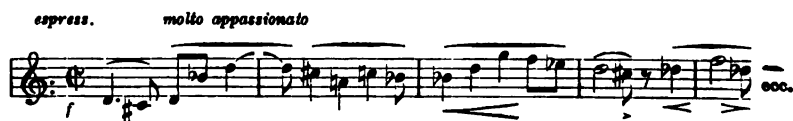
3)

E passano, circonfuse di luce e d'aroma, le beltà adorate! La prima è Zerlina (« *das erste opfer* »):

Repentinamente, una successione cromatica, combinata col tema caratteristico di Don Giovanni (2), accenna al *disgusto*:

Ma è accenno brevissimo. Don Giovanni fugge il disgusto e la sazietà (« Ich fliehe Ueberdruss und Lustermattung »). Eccolo tosto a un nuovo appuntamento. Le arpe mormorano sommessamente, il triangolo squilla *pp* e su in alto, nelle regioni eteree dell'orchestra, il violino solo ridice la melodia di passione (3):

Ed assistiamo a una nuova scena d'amore:

La melodia di passione si dispiega, si allarga, si esalta, palpita e singhiozza, grida e canta, sulla profonda tempesta delle armonie sempre più agitate, fino a che un violento *fortissimo* ci dice giunto il parossismo dell'amore. Segue un momento di tregua. Ma tosto ripiglia la caccia sfrenata a sempre nuove conquiste (« zu immer neuen Siegen im weiten kreis der schönen Frauen »):

Ed ecco l'oboe evocare, in una soavissima melodia, un austero profilo di donna:

Ecco riapparire fugacemente il motivo del disgusto:

Ed anche la nuova visione si dilegua.

Sorge allora un superbo tema esposto dai corni:

e combinato poi col motivo iniziale:

e ci fa rivivere dinanzi un'altra vittima. Segue la descrizione del ballo in maschera. La febbre amorosa sale di nuovo ai vertici del parossismo, il momento agognato della voluttà par giunto..... quando il tintinnare *fortissimo* del *Glockenspiel* ci annunzia che Don Giovanni è caduto, vittima del suo orgoglio e della sua febbre!

« La tempesta è passata e solo la quiete rimane ». Tornan, come vaghe ricordanze i noti motivi, torna ancora una volta il tema del disgusto; indi a poco a poco subentra la calma e il susurro orchestrale muore dolcemente. « Il Destino ha sopraffatto Don Giovanni — il braciere è spento, l'antro è divenuto freddo ed oscuro... ».

Tale il quadro, ove Riccardo Strauss con rara maestria e maravigliosa efficacia ritrasse le ansie irrequiete di uno sforzo vano e continuo verso l'Inarrivabile, gli aneliti tormentosi di una giovane anima moderna verso il Piacere.

Più profonda, più imponente, più concisa l'azione di *Zarathustra*: tanto concisa che male potrei accoglierne qui l'essenza musicale in poche pagine. Mercè una penetrazione acutissima, una facoltà plasticatrice notabilissima, un senso finissimo di misura e di musicabilità Riccardo Strauss riuscì ad atteggiare in un quadro sinfonico tutto il poema di Federico Nietzche.

Poteva parere un'impresa pazza, tanto era arrischiata; eppure il giovane compositore non si sgomentò, perseverò e riuscì a darci un lavoro di una chiarezza ammirabile — di una chiarezza, che volendo si può riverberare sull'intero poema tedesco e ci aiuta a comprenderlo e ad abbracciarlo con una rapidissima occhiata.

Nè meno maravigliosa è l'efficacia con cui seppe evocare i sentimenti che si destano successivamente nell'anima dell'eroe immaginario; e riuscì a dipinger le lotte e le aspirazioni dell'uomo, che, uscito dal caos, dopo aver cercato invano la felicità nella fede, nelle passioni, nella scienza, arriva a far astrazione da sè medesimo e

trova la concezione ideale del Vero, nel ritmo superiore dei mondi. Pochi temi bastano a farci svolgere dinanzi l'azione completa. Il caos e la natura, il sentimento religioso, la scienza e la sua vanità, infine la danza eterea e l'indimenticabile quadro finale: tutto ci passa davanti in modo sensibile ed evidentissimo.

Riccardo Strauss si rivela in questo capolavoro: non solo un colorista vivace e spiritoso, ma un pensatore profondo, un novatore audace, che sa dominare le situazioni più ardue con una forza d'espressione maravigliosa, con un'eloquenza decisiva, con un potere magnetico che incanta e seduce. La sua facoltà melodica è straordinaria, e non ha riscontro che in Beethowen e in Brahms: i suoi temi, semplici ma evocatori, meno plastici dei *leit-motives* wagneriani, acquistano una potenza espressiva incomparabile per la loro costituzione e per la maravigliosa abilità con cui son trattati.

Breve. Dopo *Zarathustra* è lecito affermare che Strauss è un artista che ha qualcosa di nuovo a dire e lo dirà; è dei pochi predestinati a far progredire l'Arte e la farà progredire. Lasciamo che rompa colle vecchie tradizioni di concetto e di forma: l'orecchio umano come si adattò ad altre rivoluzioni, si abituerà ben presto anche alle audacie di Riccardo Strauss, perchè egli possiede il fascino irresistibile dei novatori. Come ben disse un eminente critico belga: « Il possède ce geste enchanteur qui fait vibrer et fleurir tout ce qu'il touche: il ressaisit d'une main impérieuse la baguette magique de Berlioz et de Liszt, dont le pouvoir semblait périclitant ou même aboli; avec la témérité heureuse de sa jeunesse il opère des nouveaux prodiges, il impose sa maîtrise tyrannique. — C'est un fait: il faut nous incliner ».

V.

Richard von Perger e i "Gesellschafts-Concerte„.

Parallelamente ai *Filarmonici* prosperano in Vienna i Concerti della Società dei *Musikfreunde* o *Gesellschafts-Concerte*, ove si eseguiscon messe ed oratorî. Li dirige il signor Richard von Perger;

giovane ed abile musicista, cui manca, per essere un buon concertatore, energia ed autorità. Le sue esecuzioni, corrette e irreprensibili, hanno la purità di linee e la freddezza delle bellezze statuarie. Non v'è dettaglio che non sia curato, non intenzione che non sia scrupolosamente rispettata, ma l'eloquenza avvolgente dei contrasti, manca: manca il fascino persuasivo della poesia. *Phidias absent.* E il pubblico applaude, ma soddisfatto a metà.

Non ostante, sarebbe ingiusto non constatare il buon volere del signor Perger e l'acume giudizioso che egli mostra nella formazione dei suoi programmi. Quest'anno, ad esempio, oltre il *Paulus* di Mendelssohn e le *Stagioni* di Haydn, ci offrì la *Ludmilla* di Dvořak, la *Missa solemnis* di Beethoven, il *Christus* di Liszt e *Les Béatitudes* di César Franck. — *Excusez du peu*, come diceva Rossini!

Les Béatitudes erano attese a Vienna con grande ansietà. Attorno al modesto organista di Santa Clotilde — morto ignoto o quasi — si fece, in questi ultimi tempi, un gran rumore. I direttori dei teatri e dei concerti che avevan negato l'ospitalità al vivo, si affannarono per accordarla al morto: il pubblico parigino, che si era mostrato freddo e indifferente finchè il povero compositore scriveva e lottava, gridò al genio, tosto che fu scomparso.

Chi dicesse che a Vienna il successo delle *Beatitudini* fu pari all'aspettativa esagererebbe, credo, di molto. Forse questo, che alcuni credono il capolavoro di Franck, non è che il suo lavoro più vasto: forse (anzi senza forse) la grandiosità del quadro nuoce all'effetto. Qui il piano del libretto è infelice: il ritorno della stessa situazione alla fine di ogni Beatitudine genera fatalmente monotonia. Nello spartito poi l'unità di stile è più apparente che reale. Accanto a pagine di una soavità di sentimento ammirabile, ve ne sono, che ricordano troppo certi squarci (e non dei migliori) di *Roberto il Diavolo*, perchè l'ambiente mistico creato dal Maestro non sia per lo meno offuscato. Inoltre, come in *Psiche* e in *Redemption*, anche qui le modulazioni si assomigliano troppo per non riuscir seccanti.

Dove il musicista trionfa senza restrizioni è: quando canta la gioia degli umili, la felicità dei misericordiosi, la beatitudine dei cuori puri. Là la sua anima di asceta trova accenti di una potenza mistica maravigliosa, paragonabili solo alle migliori pagine del *Parsifal.*

Lunga e ineguale è anche la *Ludmilla* del Dvořak, che pure at-

testa in molti punti delle felici attitudini drammatiche del suo autore.

Ma sobria ed armonica, nella grandiosità delle sue linee michelangiolesche, si rivela oggi, anche alla folla, la *Missa solemnis*, come un affresco colossale, ove sono accolte le sofferenze, i timori, i desiderî, le preghiere di tutta l'umanità; come la sintesi religiosa la più potente e la più elevata che anima umana abbia mai prodotto fin qui. Nè valgono a menomarne l'effetto le imperfezioni inevitabili di esecuzione, inerenti alle audacie vocali beethoveniane. E vien da sorridere, pensando ai pedanti, che, per tanto tempo si affannarono a misconoscerne l'importanza.

Bizzarrie della gloria! Ieri l'indifferenza, oggi l'apoteosi. Il caso è frequente in arte.

Meno comune la sorte toccata all'autore del *Christus*.

Universalmente riconosciuto, in vita e dopo, per il più prodigioso pianista, che sia mai esistito, Franz Liszt non riuscì mai ad acquistarsi i suffragi della maggiorità, come compositore.

Eppure il padre del poema sinfonico, l'autore dei *Préludes* e della *Dante-symphonie*, di *S. Elisabetta* e di *Mazeppa*, della sonata in *si* minore e del concerto in *mi* bemolle, ha ben dei diritti alla nostra ammirazione.

Nel *Christus*, accanto a pagine invecchiate, a effetti sfruttati e lungaggini eccessive, vi son passaggi di uno slancio lirico superbo, vivificati dal soffio creatore e che sfidano il tempo per la potenza di ispirazione e di sentimento.

La prima parte, di stile semplice e pastorale, è deliziosissima. Notabili alcuni effetti di *musetta*, evocanti i concerti dei *pifferari* che i vecchi pittori fiorentini facevano eseguire davanti la culla di Gesù Bambino. Il *Discorso sulla Montagna* è tal pagina poderosa che solo un uomo di genio può aver concepito. Commovente, nel suo accento doloroso, è la scena del *Giardino degli Olivi;* e grazioso, il corettino *O filii*. Naturalmente le velleità descrittive (vecchia maniera), gli effettucci romantici qua e là non mancano, ma il lavoro nel suo insieme è interessante, e merita meglio che l'oblio.

Dovrei ora dire del *Paulus* e delle *Stagioni*, ma mi par superfluo: le esecuzioni del signor Perger non rivelaron nulla di nuovo e i due oratorî son noti *lippis et tonsoribus*... Passerò dunque senz'altro a

parlare del Teatro Imperiale e delle novità offerteci quest'anno dal signor Mahler.

Dal *Christus* all'opera il salto non è grande.

VI.

Gustavo Mahler e l'"Hof-Operatheater„.

Habemus pontificem! gridarono in coro critici e artisti all'annunzio della nomina di Gustavo Mahler a direttore dell'opera.

Nè si ingannarono.

Nessuno forse più di lui era adatto a rialzare le sorti del Teatro Imperiale sulla china della decadenza.

Giovane, audace, colto, animato da nobili propositi, dotato di abbastanza esperienza per escogitare utili provvedimenti e di abbastanza energia per farli accettare, Mahler fu veramente l'uomo della situazione.

Musicista elevato, dalle idee vaste e geniali; compositore distintissimo, le cui sinfonie meritano un posto a parte fra le produzioni contemporanee; direttore d'orchestra di primissimo ordine che potè guadagnarsi la stima e le lodi (raramente prodigate) di Giovanni Brahms, si rivelò alla prova anche maestro di scena abilissimo, anche conoscitore perfetto dell'irrequieta anima della folla.

Variando infinitamente il repertorio, chiamando sulle scene dell'Imperiale ospiti illustri, come Erik Schmedes, Ernest Friedrichs e Lilli Lehmann, egli arrivò insieme a questi due risultati spessissimo inconciliabili: a tener continuamente desta l'attenzione del pubblico e a rendersi benemerito dell'arte.

Introdusse utilissime innovazioni, due delle quali raccomando specialmente ai nostri impresari: l'abolizione della *claque* e il divieto d'entrare in teatro durante l'esecuzione delle *ouvertures*.

Allestì ed offerse al pubblico tre opere nuove: *Dalibor* di Smetana, *Eugenio Onegin* di Tschaikowski e la *Bohème* di Leoncavallo.

Esaminiamole brevemente.

Narrano le saghe boeme che Dalibor, rinchiuso per alto tradimento nella torre che anche oggi si vede in Praga ed ha nome Daliborka, si facesse portare un violino e, nella solitudine della sua segreta, imparasse a suonare così maravigliosamente, che i passanti commossi si fermavano e, traverso le grate, offrivano al povero prigione monete e regali. Nelle tradizioni, nei ritratti, nel sentimento popolare rivive l'immagine di Dalibor in prigione, e sempre col suo violino: vero Paganini medievale. Ma — cosa strana — di questo dettaglio, che pur si prestava ad effetti teatrali, nè poeta, nè musicista, si curarono.

Il prof. Wenzig intessè liberamente la trama del suo libretto sul fondo storico, che è questo:

Nel 1497 il giudice boemo Dalibor cercò di impadronirsi del castello di Ploschkowitz e di sollevare le genti del contado contro il suo signore Wenzel Adam von Drahenitz. Ma i cittadini di Leitmeing gli mosser guerra e, fattolo prigione, lo consegnarono a Re Ladislao; il quale, dopo averlo tenuto per molto tempo rinchiuso nella *torre bianca* di Praga, lo fe' decapitare. — Così la storia.

Nell'opera di Smetana Dalibor ha ucciso il burgravo di Ploschkowitz per vendicar l'assassinio del suo amico Zdenko. Al primo atto, Re Ladislao tiene giudizio e Milada, sorella del burgravo, accusa. Reo confesso, Dalibor, vien condannato alla prigionia perpetua. Ma Milada, il cui odio si è repentinamente cambiato in amore, chiede grazia.

In vano! Anche le suppliche di una giovane del contado, Iutta, beneficata già da Dalibor, restano infruttuose. E Dalibor vien tradotto in carcere.

Ma Milada non si sgomenta. Travestita da giovanetto, cattivatosi (nuova Fidelio) l'affezione del carceriere Benesch, riesce a strappargli il permesso di montare alla cella di Dalibor. Questi, commosso da tanta abnegazione, arde d'amore per la giovane e tenta fuggire. Nuova adunanza del tribunale reale per condannare la colpa di Dalibor. Nuovo tentativo di Milada, che, in uno slancio disperato d'amore, cerca di ottenere la liberazione dell'amante colla violenza e, armata di corazza e d'elmo, vola, alla testa dei partigiani di Dalibor, all'assalto del castello; ma, colpita da un giavellotto, muore nelle braccia dell'amante.

Tale il libretto, male ideato e mal sceneggiato, su cui si svolge la bella musica di Smetana.

L'introduzione, che, cominciando con squilli leggerissimi delle trombe arriva insensibilmente a un'intensità di forza grandissima, è di magnifico effetto. Segue il canto di Iutta e l'entrata del re, annunziata da una fanfara tra le quinte. Notabile qui una delle particolarità del talento di Smetana, cioè l'insistere che fa su di uno stesso motivo ripetendolo incessantemente per un gran numero di battute, senza variare che di intensità. Drammaticissimo il racconto dell'assalto notturno, fatto da Milada. Nobile e vigorosa la risposta di Dalibor. L'evocazione di Zdenko è sottolineata da una soave cantilena del violino solo (in *la bemolle*), che tornerà poi ogni qual volta Dalibor parlerà dell'amico perduto.

Dei tre quadri, in cui si divide il second'atto, il primo — un coro di soldati in un'osteria di campagna — non ha nulla che vedere coll'azione del dramma ed è stato messo lì, evidentemente, solo per gettare una nota gaia nell'atmosfera triste di quest'opera, la cui azione si svolge tutta tra un tribunale e una prigione. Il secondo quadro, che comprende una triste aria del carceriere e un canto appassionato di Milada, è poco interessante. Mirabilissima invece è la scena della prigione. Il sogno di Dalibor evocante il suo amico Zdenko è assolutamente delizioso: il duetto tra Dalibor e Milada, una vera perla!

Il terz'atto si divide in due quadri: la sala del giudizio e l'assalto al castello, durante il quale Milada muore. Qui, da notare, non c'è, veramente, che una savia modificazione apportata da Mahler alla fine dell'opera. Nella versione primitiva Dalibor moriva improvvisamente soffocato dal dolore, mentre le donne piangono sul cadavere di Milada. Mahler invece sopprime la morte di Dalibor (effetto brutale e inutile), e fa cadere lentamente la tela durante il canto funebre delle donne, lasciando il pubblico sotto un'impressione infinitamente più tragica.

La cecità dei maestri pei loro lavori è altrettanto proverbiale quanto quella dei padri pei loro figli. Spesso il peggiore è il prediletto e viceversa: da che mondo è mondo.

Al disopra del *Bacio* e del *Segreto* — opere buffe graziosissime — Smetana stimava l'*eroico* Dalibor e disprezzava come cosa but-

tata giù per picca contro i denigratori, che all'indomani dei *Branderburger* l'accusavano di wagnerianismo e di non saper più scrivere nello stile nazionale; disprezzava quella deliziosissima *Sposa venduta*, che per la sua freschezza, la sua comicità irresistibile e il soffio di vita popolare ond'è vivificata, ci affascina sopra tutte le altre.

In *Dalibor* l'elemento popolare è timidamente accennato. Evidenti invece più che mai vi appaiono i difetti dell'arte di Smetana.

Il vezzo di ripetere durante un gran numero di battute inesorabilmente lo stesso motivo diventa abitudine e abitudine viziosissima, la trascuratezza negli accompagnamenti più che manifesta, l'inopportunità di alcuni intermezzi orchestrali più che appariscente. Onde l'udizione dell'opera produce un senso di stanchezza che non dà certo la *Prodana nevesta*. Per altro i caratteri son ben disegnati, l'azione accuratamente seguita e l'orchestra, tuttochè semplicemente accompagnatrice, trattata da maestro.

L'interpretazione viennese fu lodevolissima. La signora Sedlmair, per la statura imponente, la mimica espressiva, la tecnica maravigliosa del canto, la squisitezza del sentimento, fu una Milada ammirabile. Eccellente Dalibor il Winkelmann: inappuntabili le parti secondarie, i cori, gli scenarî, i costumi. Eccellentissima, come sempre, l'orchestra.

Un mese dopo la *première* di *Dalibor* Gustavo Mahler invitava la stampa e il pubblico alla prima rappresentazione di *Eugenio Onegin*.

Strano! Mentre le composizioni strumentali di Tschaikowski (e specialmente la V.ª e la VII.ª sinfonia) figurano spesso sui programmi delle nostre società orchestrali, nessuna delle sue cinque opere riuscì, ch'io sappia, a varcare le Alpi. Eppure questo *Eugenio Onegin*, scritto per una distribuzione di premî nel Conservatorio di Mosca (1) e rappresentato nell'inverno dell'84 sul teatro di Corte per ordine del defunto imperatore, fu il più bel successo della carriera artistica di Pietro Tschaikowski, e lo rese profeta nel suo paese.

I Russi si entusiasmarono per quest'opera, che metteva in iscena uno dei loro eroi favoriti, cantato già dal Puschkine in versi mira-

(1) Vedi il recente libro sulla Russia, di C. Zabel.

bili, rivaleggianti per foga lirica coi migliori del *Faust* e del *Childe Harold*.

Eugenio Onegin, nobile campagnuolo russo, è come un Don Giovanni pensionato: pericoloso per le donne, pur essendone sazio e uomo di spirito in fondo, ma inattivo, inconcludente, preoccupato solo di riuscire interessante. Tipo colto dal vero nei *salons* russi, ove si uniscon tratti tolti dal carattere di Lord Byron e dal carattere del Puschkine stesso.

La tela dell'opera di Tschaikowski è questa: Onegin è introdotto dal suo amico Boris Lenski in casa della signora Larina, ricca vicina, che ha due figlie bellissime: Olga, fidanzata a Lenski, e Tatjana, tipo di donna pensosa, malinconica, agitata da vaghe aspirazioni, che la monotonia della vita di campagna e le letture romantiche non possono che accrescere. Tatjana, appena vede Onegin, se ne innamora. Un vero *coup de foudre!* E, malgrado che il loro dialogo in giardino non assuma alcun carattere di intimità, tornata a casa, gli scrive una lunga lettera piena di amoroso abbandono. Onegin risponde freddamente, che il suo cuore è morto per sempre all'amore, e consiglia Tatjana a dimenticarlo. La sera dipoi c'è ballo di famiglia in casa della signora Larina. Onegin si noia: e, per vendicarsi della seccatura procuratagli da Lenski, si dà a fare una corte spietata a Olga, e non balla che con lei. Il fidanzato naturalmente si inviperisce e, punto dal demone della gelosia, insulta Onegin davanti a tutti, e lo sfida. Il duello riesce fatale a Lenski. Allora, assalito dai rimorsi, Onegin lascia la Russia e cerca uno svago nei viaggi. Tornato in patria alcuni anni dopo, lo troviamo a Pietroburgo a un ballo del principe Gremin, marito..... di Tatjana. Questa risplende del doppio fascino della bellezza e della ricchezza. Onegin va tosto in fiamme per lei. L'indomani nel suo salotto di ricevimento, le si getta ai piedi, chiedendole disperatamente amore per amore. Riesce infatti a farsi confessare da lei, che il suo amore per lui non cessò mai. Ma è debolezza fugace. Tatjana, onesta fino al sacrificio, rientra presto in possesso di sè e, liberatasi dalle braccia dell'amante, si allontana, lasciando Onegin solo..... in una situazione poco invidiabile.....

E..... cade la tela.... sì, cade la tela per l'ultima volta! Con quanta maraviglia del pubblico e quanto svantaggio per il successo dell'opera lascio immaginare. L'effetto è assolutamente disastroso. Cessata

l'orchestra, la platea stenta a vuotarsi: ognuno si domanda, se sia veramente l'ora di andarsene, o qual mistificazione sia questa fine d'opera assolutamente unica nella letteratura teatrale.

All is well was end well. — L'opera di Tschaikowski che finisce male, pure ha pagine piene di poesia e affascinantissime. Quanta freschezza, ad esempio, nel coro dei mietitori (nel primo atto), quanto sentimento nella dichiarazione di Lenski ad Olga. E che scatti irresistibili nella scena che segue, quando Tatjana, congedata la nutrice, e rimasta sola nella sua camera, manifesta, in una lettera appassionata ad Onegin tutta la fiamma inestinguibile del suo amore per lui. Carlo Gounod avrebbe difficilmente potuto far meglio. Mirabile anche, nel primo atto, la pittura accuratissima dell'ambiente campagnuolo russo degli anni intorno al trenta.

Il culto di Tschaikowski per la musica italiana si rivela in molti pezzi, ma specialmente nella dichiarazione di Lenski ad Olga nel prim'atto e nella sua aria del secondo.

Nel terz'atto, come contrasto alle danze rustiche di prima, sfolgoreggia una magnifica Polonese — vera festa per gli orecchi e per gli occhi — danzata nel palazzo di Gremin a Pietroburgo. Seguono: un'aria del principe in lode della felicità coniugale, una breve scena di Onegin e il duetto con Tatjana, che dovrebbe essere il pezzo capitale dell'opera. Dico *dovrebbe*, perchè qui, mentre si aspetterebbe un di quei voli sublimi che ci fanno spaziare un pezzo sublime e bastan da soli ad assicurare il successo di un'opera, Tschaikowski riesce appena a sollevarsi al disopra del mediocre. Come forma — disgraziatamente solo come forma — il duetto ricorda quello di Raoul e Valentina degli *Ugonotti*, restandogli inferiore (assai inferiore!) per ricchezza melodica ed efficacia drammatica.

E così l'opera, incominciata sotto lieti auspicî, termina miseramente, lasciandoci insoddisfatti. Insoddisfatti e pur desiderosi di riudirla. Ciò, perchè nello spartito, oltre a della *verve* e del sentimento, v'è una sincerità artistica che incanta. Tschaikowski ha, se non altro, un gran merito. Si dà, com'è, lascia parlare quel che Amor gli detta dentro, s'abbandona interamente all'onda dell'ispirazione, senza pregiudizî, nè artificiosità. E, se gli accade di far dei prestiti alle cantilene italiane o ai *couplets* francesi o all'orchestrazione wagneriana, è in buona fede. Non imita, non plagia, rimane quel che è. Dà ciò

che sente come lo sente. È un assimilatore, che trasforma la materia assimilata secondo il suo temperamento. E il temperamento l'ha ricchissimo. « Egli sa esser melanconico e sognatore come Tatjana, ilare e ingenuo come Olga, sentimentale e impetuoso come Lenski ». Soltanto per l'ironia di Onegin la sua lira non dà alcun suono.

Ma a ciò può supplire in parte la personalità dell'interprete: e tale fu il caso, a Vienna, del signor Ritter, che in quella parte si mostrò grandissimo. Vero è che, difficilmente avrebbe potuto esser secondato meglio che dalla signorina Michalek, un'Olga inappuntabile, e dalla signorina Renard, un'affascinantissima Tatjana.

Le altre parti erano eccellenti.

Il pubblico fece all'opera un'accoglienza entusiastica, che le assicura lunga vita sulle scene dell'« Imperiale ».

Altrettanto — purtroppo — non può dirsi della *Bohème* di Leoncavallo, il cui successo, se successo fu, parve più di stima per il compositore e di ammirazione per gli artisti, che di entusiasmo per l'opera.

Il perchè sta in poche parole. L'opera di Leoncavallo — e molti dei lettori della *Rivista* lo sanno — non è di quelle che portano in sè l'eterno principio della giovanezza. Tutt'altro. Qui il libretto è infelice e manca di contrasti.

Vita gaia e terribile, disse Mürger dell'esistenza dei suoi eroi; vita d'ombra e di luce; vita dunque tutta di contrasti. Ma Leoncavallo non ne approfitta che a metà. Nei primi due atti è l'allegra baraonda della *Bohème* che ci descrive, nei due ultimi la sentimentalità romantica e manierata; cosicchè, disse bene un arguto critico tedesco: sopprimendo il secondo e il terz'atto, l'opera ci guadagnerebbe un tanto.

Quanto alla musica non mi par veramente più felice del libretto. Io per me non ci trovo nè *verve*, nè eleganza, nè grazia, nè equilibrio di strumentazione, nè sovratutto (e questo è il guaio!) originalità. La triplice alleanza, che Leoncavallo tenta celebrare nel suo spartito, fra certi procedimenti alla francese, alcuni spunti verdiani e delle melopee alla Wagner, dico la verità, non mi piace punto.

Breve. La *Bohème* mi pare un bel tentativo non riuscito, un lavoro, che, se non toglie, certo non aggiunge nulla alla fama del suo autore. Inutile dunque insistervi.

Meglio accennare piuttosto alla voga sempre crescente delle due produzioni tedesche più fortunate degli ultimi anni: voglio dire l'*Hänsel und Graetel* di Humperdinck e l'*Heimchem am Herd* di Goldmark.

Io credo che buona parte del successo dei due lavori sia dovuto alla scelta dei soggetti.

Ascoltando l'ingenua fiaba tratta dalle *Kinder und Hausmärchen* dei fratelli Grimm e la deliziosa novella di Carlo Dickens, si sente qualcosa di somigliante a ciò che provava il pubblico di un teatro parigino descritto da Daudet, mentre assisteva finalmente a un dramma senza adulterî e senza delitti di sangue. *Ça repose!* Ciò riposa dell'eccessiva brutalità dei nostri veristi e dell'esagerata tensione mistica dei giovani wagneriani.

La freschezza e la grazia giovanile, che aleggian diffuse nelle due partiture, riposano e incantano, come un delizioso mattino di primavera.

Sentite come la musica scorre chiara, spigliata, festiva, chiassosa! È un amore. E pur quanta scienza, che ricchezza di strumentazione (forse troppa ricchezza!), che ingegnosi contrappunti, intessuti su semplici melodie popolari, nell'opera di Humperdinck! Certe pagine non impallidirebbero al confronto colle più artificiose dei *Maestri Cantori*.

In Goldmark la preoccupazione della serenità è forse più evidente. L'« *Hof-Componist der Königin von Saba* » (come lo chiamarono), il poeta dei tragici destini, il cantore appassionato di Pentesilea, di Sakuntala, di Prometeo e di Saffo, deve aver certo penato molto a spogliarsi del suo *pathos* abituale, a trovare il linguaggio semplice adatto ai piccoli eroi del Dickens. Ma lo sforzo non si sente. Goldmark è riuscito mirabilmente a intonare la sua musica coll'espressione ingenua della novella dickensiana, a dare al suo spartito una veste popolare tutta candore e bonarietà. Direste anzi, che egli, così *chercheur* nelle opere precedenti, si compiacia qui in un *laisseraller* non sempre di buona lega. « Nel *Grillo del Focolare* si alternano liberamente arie, *couplets*, duetti e cori: recitativi obbligati vanno a finire in romanze: sposi ed amanti non si peritano di cantare in terza, come nel buon tempo antico: ripetizioni di parole e di intere frasi non mancano; ma a tutto ciò si perdona volentieri, chè le melodie scintillan limpide come vino vecchio nei bicchieri tersi ».

Per la strumentazione serpeggiano reminiscenze di vecchi *lieder*

tedeschi: Lortzing, Dittersdorf e Wenzel Müller — i buoni, i giocondi musicisti — occhieggiano e sorridono.....

E sorride il pubblico plaudendo, il povero pubblico, tanto maltrattato dai critici, che pur ha sempre uno slancio sincero di ammirazione per tutto ciò che lo commuove, lo stesso pubblico, che magari il giorno prima, con un eclettismo ammirabile, acclamò forse *Tristano* o la *Carmen* o *Otello*. Perchè a Vienna — già l'ho detto — il repertorio è vastissimo e variatissimo.

Naturalmente le opere di Wagner abbondano, specie dopo la nomina di Mahler; ma non c'è da allarmarsene, chè i capolavori del Maestro son rappresentati con un'accuratezza che rasenta la perfezione.

Mirabile sovratutto nelle rappresentazioni wagneriane di Vienna la perfezione dell'insieme, l'equilibrio artistico delle singole parti concorrenti all'esecuzione. Orchestra, cantanti, azione mimica, scenario, tutto si armonizza a volte in un'espressione d'arte superiore, incomparabilmente completa e deliziosa. E allora, se anche un dettaglio lascia a desiderare, se anche uno degli interpreti si mostra deficiente, non ci se n'accorge, chè l'insieme ci conquide, il soffio tragico si sprigiona dal dramma e ci dà i brividi.

È questa una delle caratteristiche dell'opera d'arte wagneriana: che più che i dettagli (sian pur deliziosi), è lo spettacolo tutto nel suo insieme che trionfa, è la poesia generale del lavoro, è il « *Coro del Gran Tutto!* »

VII.

Concerti vari.

Quanti sono i concerti che ogni anno pullulano nella capitale austriaca? Quanti i virtuosi che vi accorrono a chieder il battesimo della gloria? Io non so, se nessuno fra i Tedeschi, che pure hanno innato il genio della statistica, ne fece mai il computo, ma certo il numero dev'essere sbalorditoio. Soltanto la lista dei pianisti riempirebbe, credo, più di una pagina. Già non per nulla Vienna fu chiamata l'*Atene del pianoforte!*

Dire delle singole qualità di tutti i *chevaliers de l'ivoire* uditi quest'anno sarebbe impossibile e superfluo.

Dalla piccola Berta Jahn, da Arturo Schnabel, da Ossip Gabrilowitsch — e tutte le altre macchine maravigliose uscite dall'armoniosa fucina di Teodoro Leschetitzki — a Ernesto von Donhanj, interprete ideale che par predestinato a entrar nel Panthéon dei musicisti; a Sofia Menter — *l'allievo prediletto* di Liszt —; a Busoni, che tenta di conciliare la correzione di Bülow e la forza di Rubinstein; a Sauer, il colorista maraviglioso, l'affascinatore irresistibile, fu una processione ininterrotta, un seguito di serate indimenticabili, ove spesso non si sapeva che più ammirare, se le composizioni eseguite o gl'interpreti.

Non meno numerosi i violinisti. Mi limito ad alcuni nomi:

Max Wolfsthal, « *il biondo Hubermann* », Fritz Kreisler, sincero ed appassionato, mirabile nelle interpretazioni moderne; Carlo Prill, freddo e inappuntabile, erede diretto della scuola di Spohr e di Ferdinand David; Alessandro Petschnikoff, tipo di artista interessantissimo, ora selvaggio e irrompente come un *sigeuner*, ora sdolcinato e languido come una *miss;* Sauret, pieno di brio, di slancio giovanile e d'eleganza, e (*dulcis in fundo*) Sarasate, l'eterno, l'inimitabile *charmeur*.

La lista è lunga, ma assai incompleta. Perdonino i dimenticati!

Anche Thomson — il Paganini belga — era aspettato nella capitale, ma l'Italia lo sedusse e lo ritenne forse oltre misura, prodigandogli allori ed ovazioni senza fine.

A tout seigneur tout honneur. Se gli strumentisti tengono il *record* del numero, bisogna convenire che il maggior successo va ai cantanti. Ed è naturale. Quando si ha la fortuna di udire artisti come Eugenio Gura, Raimondo von zür Mühlen e Antonio Sistermans, o cantatrici come la Landi, la Pregi, la Sembrich, la Barbi, sfido io a non applaudire!

Eugenio Gura è un veterano, ma un veterano che dà dei punti ai giovani. Se la voce comincia ad andarsene, lo stile e la dizione restano. E che stile, che dizione! Fin le interminabili ballate di Löwe diventan commoventi dette da lui.

Quest'anno, con un *Hugo Wolf-Abend*, affascinò addirittura.

Hugo Wolf è un giovane musicista quasi ignorato fin qui e che

lo *snobismo* viennese (e non a torto) sta per mettere sull'altare. Nato a Windichgraetz in Istiria nel '50, si può dire ormai giunto al termine della sua carriera, chè la sua ragione, in seguito agli insuccessi, al lavoro eccessivo e alla miseria, ha subìto attacchi gravissimi.

Tuttochè sconosciuto, il Wolf è compositore fecondissimo. Si hanno di lui oltre numerosi *lieder*, un'opera e la musica per un dramma di Ibsen. Una breve partitura sua, *Der Feuerreiter*, eseguita nell'inverno scorso a Berlino sotto la direzione di Siegfried Ochs, vi ottenne buonissimo successo. È un lavoro giovanile, ma pieno di vigore.

È la pittura viva ed efficace di una folla che assiste all'incendio di un mulino, mentre il genio del fuoco compie la sua opera devastatrice.

Ma Hugo Wolf non è soltanto un vivace colorista, è anche e soprattutto un poeta profondo e sincero. I suoi *lieder*, nella commovente interpretazione del Gura, lo dimostrarono eloquentemente.

Al Sistermans dobbiamo anche una piacevole serata. Indimenticabili, detti da lui, i *Vier Ernste Gesänge* di Brahms — il testamento artistico del maestro. Io non so, se in tutta la letteratura dei *lieder* tedeschi, che è vastissima, si potrebbe trovare qualcosa di più profondamente triste e impressionante che questi canti.

« Jamais Brahms (così Edmond Evenopoel nel *Guide Musical* del 27 giugno '97), jamais Brahms n'a traduit la plainte humaine mieux qu'il ne l'a fait dans ces versets puisés aux sources les plus sombres qu'offrent certains chapitres pessimistes de l'Ecclésiaste et du Nouveau Testament. Jamais il n'a pénétré aussi avant dans l'intimité de l'âme et chanté plus pathétiquement le mystère de la mort. Mais aussi jamais chanteur n'interprétera mieux, je pense, que Sistermans ces derniers accents de la Muse sévère à laquelle Brahms devait le meilleur de son inspiration. Ce noble artiste s'est identifié avec la pensée du maître et l'exprime avec une conviction et une puissance de sentiment qui remplissent les yeux de larmes ».

Il successo di Sistermans fu immenso: e non trovò riscontro, che nelle acclamazioni entusiastiche prodigate poi dal pubblico viennese alle due *dive* che si contesero lo scettro dei *lieder* quest'inverno: Camilla Landi e Marcella Pregi.

Io non voglio qui paragonare il talento delle due cantatrici. I confronti son sempre inutili e ingrati: inutilissimo e ingratissimo quello tra Camilla Landi e Marcella Pregi.

Son due artiste eccezionali con qualità differenti: la Landi una voce bellissima dagli accenti tragici irresistibili; la Pregi una tecnica, uno stile, un temperamento straordinarî. Una canta a mara viglia le vecchie arie italiane del seicento e del settecento, l'altra *dice* incantevolmente le melodie francesi moderne e certe cosette classiche piene di *humor*, come quel delizioso *Streit zwischen Phoebus und Pan* di Gian Sebastiano Bach, che ci rivelò ed è un vero *bijou*.

Ad ambedue sovrasta naturalmente per ingegno e per fama Alice Barbi.

« *So herrlich habe noch nie meine Lieder singen gehört* » raccontano dicesse Giovanni Brahms, uscendo da uno dei concerti della celebre cantatrice. E che così squisitamente il maestro non avesse mai udito interpretare i suoi *lieder* si capisce, quando si è sentito Alice Barbi.

Difficilmente si potrebbe immaginare qualcosa di più finito, di più perfetto, di più ideale!

Chi sentì anche una sola volta quest'artista eccezionale, non la dimenticherà mai. Una semplice romanza diventa sulle sue labbra il più affascinante dei poemi. La facilità con cui passa dal comico al lugubre, dall'ingenuo al satirico ha del prodigio. E che effetti di voce, che varietà d'inflessioni, che suoni filati, che ammirabile *legato!* È un sogno, un sogno addirittura.

Fu detto che Alice Barbi non è soltanto una grande cantatrice, ma anche un'alta e geniale intelligenza. Io per me aggiungerei volentieri: è una donna di squisitissimo cuore!

L'aver voluto essa dedicare l'introito del suo concerto a beneficio dell'erezione di un monumento a Brahms in Vienna ne è una prova: e non la sola.

Ecco intanto una *prima pietra*, messa là senza pompa alcuna, e che rimarrà storica, certamente!

VIII.

Ed ho finito.

La mia corsa, a traverso i teatri e le sale di concerto della capitale austro-ungarica, è terminata. Potrò io con ciò lusingarmi d'aver ritratto l'affascinante vita musicale che si vive a Vienna l'inverno? Nemmen per ombra.

Di musica, diceva Heine, non si dovrebbe discutere che, cantandola o sonandola. Pretendere parlarne evocando impressioni o analizzando partiture è fiato sprecato. Lo so. La Musica non divide colla Poesia il potere di svelare ad ognuno, senza intermediario, le sue recondite bellezze. Le partiture dei grandi restano mute pei più, se un'abile orchestra guidata da abili maestri non ne rivela i pregi peregrini.

Ai virtuosi poi succede ancor peggio. Essi fabbricano sulla sabbia. La loro arte nasce e muore con essi, nè vi è descrizione che valga a risuscitarla. A furia di citazioni, di studi faticosi sui documenti o sui libri si potrà ritrarre l'artista, l'uomo o il tempo che fu suo; ma gli attimi sublimi della creazione improvvisa, gl'istanti dolcissimi, in cui una scintilla del divin fuoco di Prometeo, sprizzando fuori dall'anima dell'artista ispirato, parve irradiare come di una luce nuova tutta una folla commossa, quale prosa potrà ridirli?

Ahimè, parlando di virtuosi, vengono involontariamente alle labbra i versi melanconici posti da Schiller nel prologo del *Wallenstein:*

> Rapida, senza traccia, innanzi ai sensi,
> Passa la prodigiosa arte del mimo,
> Mentre i canti del vate e quelle forme
> Che nel macigno lo scalpello impronta
> Sorvivono all'età. Qui nasce e muore
> Coll'artefice l'opra, e del momento
> La subitana creazion si perde,
> Come suon che tintinna e si dilegua!...

Bagni di Lucca, agosto 1898.

ADOLFO BETTI.

PRIMI ESPERIMENTI

SULL'IMMAGINAZIONE MUSICALE

La questione dell'*espressività* della musica è una delle più oscure fra i problemi dell'estetica musicale. Leggendo quanto hanno scritto in proposito i diversi autori, fossero essi musicisti, o psicologi, o filosofi, si è tosto colpiti dal fatto che nessuno si è ancora provato ad accordare il dissidio che esiste fra i « devoti » e gli « atei » dell'espressione musicale, come li chiama giustamente il Levèque. — Come nelle discussioni religiose, infatti, anche qui, chi ha cominciato a seguire un partito, giura per quello; e non solo non ne mette più in discussione i principii, ma si contenta di affermazioni assolute ed eccessive.

Sperimentalmente è stato provato che la musica, la più emotiva delle arti, comunica le emozioni agli individui e alle masse, con meccanismi ancora poco chiari, per mezzo delle modificazioni che indubbiamente provoca negli organismi: ma non si sa ancora qual veste prendano queste emozioni una volta suscitatesi in noi, come noi vi reagiamo, in quali immagini si trasformi e si disperda la forza viva che ogni moto affettivo genera in noi.

L'abbandono di questo interessantissimo campo di studî per parte dei nuovi psicologi, che nei nostri Laboratorî si occupano pure ogni giorno dei quesiti più elementari dell'acustica, delle illusioni uditive, ecc., potrebbe essere sintomatico di speciali difficoltà dell'argomento, e questo dovrebbe metterci seriamente in guardia. Però,

se non si presumesse anche un po' troppo delle nostre forze, troppi problemi non si attaccherebbero, e forse chi vien dopo di noi seguiterebbe molto tempo ad ignorare, non ciò che abbiamo conquistato noi (il che, per la sua pochezza, può contar poco!), ma quali sono i punti più deboli del problema, quali sono invece quelli che sarebbe follia l'aggredire.

Perciò non stonerà in questa *Rivista*, in cui l'estetica musicale non avrebbe potuto trovare un culto migliore, la breve nota che segue; la quale dovrebbe servire *soltanto* a destare qualche latente energia e a rendere comuni nel pubblico intelligente e colto, da cui aspettiamo il migliore aiuto fraterno, i metodi dei nostri Laboratorî.

***

Il problema in discorso si può ridurre a questi quesiti: La musica, per sè sola, può far sorgere in chi l'ascolta immagini determinate? — La presenza o l'assenza di tali immagini dipende da qualità speciali degli ascoltatori o della musica?

Il Rev. D. J. F. Masters, missionario a Canton, in China, dovendo catechizzare, pochi anni or sono, un certo paese dove non si parlava che il *kong*, studiò per tre anni continui questo difficilissimo dialetto, e finalmente, quando potè credere di *possederlo* sufficientemente, andò a far le sue prediche. La prima volta ebbe un successo *monstre:* il pubblico era entusiasta, ed il prete era meravigliato e contentissimo di vedere quei chinesi così avidi di udire la parola di Dio. Senonchè, ricevendo i complimenti dei capi del paese, ebbe il dolore di sentirsi dire che il popolo intero era molto soddisfatto, anzitutto per la bella cantata che aveva udito; poi perchè aveva scoperto con molta soddisfazione quanta affinità di suono, se non di senso, ci fosse tra il *kong* e l'*inglese* del missionario.

Naturalmente questo non era un argomento sufficiente per scoraggiare un inglese, e il Rev. Masters continuò, con grande efficacia, le sue catechizzazioni, seguitando sempre, secondo i Chinesi, a cantare in inglese.

Questo fatto, che si trova nella storia delle Missioni, avrebbe certo potuto esser citato dallo Spencer, il quale, come è noto, dà tanto

valore, morale e sociale, alla musica, quale modo di espressione superiore, più complesso e tanto più efficace delle parole, da cui deriva e che può benissimo sostituire. Però Spencer aveva da sostenere una tesi, quindi si comprende come possa essere così reciso nelle sue affermazioni assiomatiche: ma l'opinione popolare, che ha il suo valore in questioni di questo genere, non dissente molto dall'opinione del filosofo inglese. Chiunque, senza preconcetti tecnici, ascolti la violinata del 2° atto dell'*Amico Fritz*, trova senza dubbio che il violino *piange*, *si dispera*, ecc.; e in questo caso nessuna frase vocale sottolinea (almeno nella prima parte) il significato di ciò che l'istrumento suona. E gli esempi si potrebbero moltiplicare; ma saliamo un po' più in alto.

Un tempo furono molto usate, ed ora ritornano di moda, le poesie che hanno il titolo comune con qualche bel pezzo di musica: — Largo di Haendel! — Chopin op. 57. — Sopra un « Adagio » di J. Brahms, — ecc., dove il poeta ha sempre inteso di commentare liricamente l'idea ispiratrice del musicista.

Ognuno ricorda la magnifica pagina di D'Annunzio nel *Trionfo della Morte*: — « Un *Improvviso* di Federico Chopin diceva come in sogno: « Odo nella notte quando tu dormi sul mio cuore, odo nel silenzio della notte una stilla che cade, che lenta cade, eguale continua cade, così da presso, così lontano! Odo nella notte la stilla che dal mio cuore cade, quando tu dormi, quando tu dormi, io solo ». Alti cortinaggi di porpora, cupi come la passione senza scampo, intorno a un letto profondo come un sepolcro, evocava l'*Erotica* di Edoardo Grieg: e una promessa di morte in una voluttà silenziosa; e un ismisurato dominio, ricco di tutti i beni della terra, aspettante invano il suo re scomparso, il suo re nella nuziale e funerale porpora morituro ».

Nè è necessario esser poeti forti come il D'Annunzio per trovare immagini colorite negli accordi e nella melodia di un piano che suona. In un mio studio *sulle facoltà musicali e le loro alterazioni* (1) ne ho citati varî casi interessantissimi, presi in gran parte dal Wallaschek, che del suo lavoro sulla *musica primitiva* ha

(1) *Rivista Sperimentale di Freniatria*, vol. XXII, N. 2.

fatto una miniera preziosa di osservazioni interessanti per la psicologia e per l'estetica musicale. Ho riportato pure il caso (osservato da me) di una bambina di 4 anni, la quale, udendo l'op. 13 di Beethoven « La Patetica », diceva: « Ecco, in questo punto mi pare che dei bambini si trovino in un bosco e che abbiano perduto la loro mamma... Ecco, ora piangono! » E quando la musica si rifà vivace: « Ecco, mi pare che l'abbiano trovata e che siano contenti! » Un'altra volta, ascoltando il « Rondò capriccioso » di Mendelssohn, diceva: « Ecco i pastori che conducono le pecore nel prato: ecco ora un temporale! ecc. ». Il fatto di riscontrar queste forme di associazioni psicologiche in una bambina di 4 anni, intelligente, ma non in modo eccezionale, ha certo un grande valore, per dimostrare la naturalezza del fenomeno.

Come si provocano queste immagini e queste associazioni? I più vogliono vedere in queste reviviscenze di immagini dei fenomeni di *sinestesia*. È noto che esistono alcune persone le quali non possono sentire, p. es., pronunciare una data parola, senza che questa sensazione si associ quasi automaticamente ad un'altra sensazione visiva, per lo più (audizione colorata), ma anche olfattiva, e, per quanto più raramente, gustativa. Quando, p. es., sentono nominare la tromba, o ne odono il suono, hanno davanti agli occhi un bagliore rosso. Un ingegnere che ho potuto studiare, sente in bocca il sapore caratteristico del caffè e latte molto zuccherato e freddo, ogni volta che incontra una certa classe di persone, o deve considerare qualche oggetto di colore giallo scuro o marrone. Altri ancora vedono le lettere colorate con colori semplici; e come si accoppiano le lettere per formare le parole, queste risultano colorate da un misto di colori semplici, corrispondenti alle diverse lettere. Altri vedono colorati i nomi dei giorni, i numeri, ecc., ma questo più raramente; in genere il fenomeno vero e puro (perchè la suggestione lo accresce e lo complica oltremodo) è limitato a poche impressioni e a pochi elementi sensoriali.

Il meccanismo di produzione di queste sinestesie non è ancora ben definito; probabilmente però è in quasi tutti analogo a quello che talvolta si è potuto dimostrare, specie col sonno ipnotico; cioè, riposa su certe emozioni di cui il ricordo è rimasto profondamente impresso nella sfera della subcoscienza e che per vie associative si ripresenta alla coscienza.

Sulla guida di Wundt, che ha scritto (1): « Il tono grave, considerato come sensazione pura, non ha alcuna specie di relazione col colore cupo: ma poichè ambedue rappresentano lo stesso sentimento serio, noi facciamo questa applicazione alle sensazioni che ci sembrano analoghe » — è stato pensato che le immagini risvegliate dalla musica si producano in modo analogo. Quando veniamo eccitati da un dato pezzo di musica, è stato detto, la nostra immaginazione diventa vivace, brillante, forma associazioni strane che ci sorprendono. Il ricordo di queste associazioni sta in noi latente, e quando ascoltiamo la stessa musica, o una musica che a quella assomigli, le ritroviamo vivaci come il primo giorno, e..... crediamo alla *espressività* della musica! — Come si vede è un'opinione più che un argomento.

La critica più moderna di tutte le teorie che sono state tirate fuori a difesa e a sostegno della questione che ci interessa, è (dopo il grosso volume dell'Hanslick, di Vienna, destinato a dimostrare che la musica non esprime nulla, che non vuol dir nulla e che inventare un tema musicale significa disegnare una forma sonora) quella che il Dauriac ha pubblicato un anno fa, in una serie di articoli, comparsi nella *Revue philosophique*, col titolo *Psychologie du musicien.* In questo studio il Dauriac combatte, con tutti gli argomenti che uno spirito acuto e brillante può trovare nella filosofia e nell'estetica, l'opinione che la musica possa avere un significato qualunque, possa essere, cioè, qualcosa oltre che « un art qui des circonstances du sentiment recueille celles que la poésie est contrainte de négliger, qui rende la pure essence de l'émotion par un *procédé* indépendant de l'intuition imaginative, et parvienne, dans un intervalle de temps presque indivisible, à en faire resonner l'écho multiple » (2).

Ma le discussioni si possono prolungare all'infinito, quando non si trovano dei fatti nuovi: il provocare questi fatti nuovi doveva quindi servire nel miglior modo alla spiegazione del problema. Si trattava di entrare nel campo della psicologia sperimentale, e le pagine che seguono sono destinate a mostrare almeno la via che guida attraverso questo nuovo campo.

---

(1) *Éléments de psychologie physiologique,* trad. franc. Vol. I, p. 551. Paris, 1886. Alcan.

(2) *Rev. philosophique,* vol. XLII, p. 3.

Data la pochezza dei mezzi di cui potevo disporre nelle mie condizioni speciali, l'applicazione che potevo fare del metodo sperimentale, era molto empirica (e qui empirica è un eufemismo, perchè dovrei dire: artificiosa) (1): ma tuttavia pubblico i miei esperimenti e i resultati che mi hanno dato, perchè credo che, rifatti, con dati più esattamente calcolati, su persone diverse e, sopratutto, ripetutamente e variamente esaminate, possano dare risultati di valore indubbio e molto decisivi riguardo alla questione che ci interessa.

Avrei potuto seguire un altro metodo, meno obbiettivo, ma, all'apparenza, più promettente, quello dell'inchiesta presso i maestri compositori; ma, prima di tutto, e questa ragione sarebbe più che sufficiente, non ne conosco, poi mi avrebbero esposto più facilmente le loro teorie che le loro sensazioni.

Ed espongo senz'altro i miei esperimenti: Mi trovavo in una riunione di una ventina di persone, dai 17 ai 50 anni circa, metà signore e metà uomini: fra cui alcuni molto appassionati per la musica (2 soltanto erano musicisti), 2 o 3 altri che la subivano colla corretta rassegnazione che insegna la vita di società, ed altri ancora che erano più o meno indifferenti.

Grazie ai buoni uffici del padrone di casa, psicologo illustre, potei persuadere tutte queste persone ad ascoltare nel massimo raccoglimento un pezzo di musica che sarebbe stato suonato sul pianoforte. Dopo, ognuno da sè, senza comunicare in alcun modo cogli altri, avrebbe dovuto scrivere rapidamente su di un pezzo di carta: 1° le impressioni ricevute; 2° che cosa credeva che l'autore avesse voluto significare con quella musica; 3° che titolo sarebbe stato opportuno per la sonata udita.

Il pianoforte era suonato dal Direttore della locale Scuola musicale, esecutore inappuntabile, di finissimo gusto artistico, il quale aveva scelto, per questi esperimenti, diversi pezzi molto adattati.

Furono fatte due prove. Nella sala era una relativa penombra, ed

(1) Io mi servivo, come spiegherò meglio dopo, non dell'attenzione *spontanea*, ma di quella *coatta*, dei miei ascoltatori. Ora, questo fatto, che a prima vista può sembrare che falsi tutto l'esperimento, ha invece un certo valore; perchè cerca di mettere tutti gli esperimentandi in uno stesso stato di animo, e in una quasi verginità di ideazione.

ogni pezzo fu suonato due volte, con un minuto di intervallo fra la prima e la seconda audizione. Il secondo pezzo fu suonato dopo un riposo di circa mezz'ora, e nessuno degli esperimentandi sapeva prima che si sarebbe fatta una seconda prova.

Quando tutti avevano finito di scrivere, dopo ciascun pezzo, raccoglievo i manoscritti: per appagare il desiderio di molti, dovetti leggere ogni volta le risposte raccolte. Ma, come si vedrà, questo fatto non ebbe la dannosa influenza che temevo.

Il primo pezzo fu: *Grieg*, Op. 38, N. 1. *Berceuse.*

Ed ecco le risposte. — Le dispongo in serie secondo l'età, arbitrariamente presunta, dei diversi firmatarî, di cui non riporto i nomi: i numeri preceduti da un asterisco si riferiscono a signore.

1° Le impressioni dolci e commoventi di un placido tramonto, in cui si suscitano meste rimembranze.

2° Dipinge un gaio albeggiare primaverile, susseguito da un improvviso temporale.

3° Scena campestre. Muore il giorno. Gruppi di donne e di lavoratori si allontanano cantando una mesta canzone.

*4° Ninna nanna.

5° L'autore è invaso da un sentimento d'immensa mestizia e tristezza, che tenta o si sforza di vincere; ma inutilmente (Questi tentativi infruttuosi riescono ben manifesti nella seconda parte del pezzo, sicchè la malinconia ritorna sovrana alla fine del pezzo stesso).

*6° Gita in barca. Tempesta. Pericolo.

7° Pastori al mattino. Qualcuno è morto. Disperazione di chi lo amava. Forse la perdita è meno amara?... In complesso una tristezza umile e semplice. — Titoli: *La morte di Nice. La morte dell'agnellino di Nice.*

8° La notte: il sonno; sogno agitato. Tranquillità.

*9° Notturno. Luce lunare sopra un lago terso. Sorgono ricordi d'amore lontani, nel silenzio, in un contemplatore solitario. Una tristezza invadente che naufraga e si sommerge nella chiarità lunare.

10° Sentimento amoroso che va imprecando e che poi viene corrisposto.

11° Tristezza dell'ora del tramonto. Pare che la musica, fatta a un tratto più vivace, voglia tradurre il guizzare degli ultimi raggi.

Il sole è tramontato. La musica riprende il motivo iniziale della tristezza insieme e della quiete.

12° Ninna nanna: 1ª parte. Una madre che con un piede fa dondolare la culla del suo bambino. 2ª parte. Sensazioni della madre che pensa all'avvenire del bimbo. Resta un'agitazione che di tanto in tanto si acqueta per ritornare poco dopo.

13° L'autore rammenta gioie passate, e, ricordando, si addolora pensando alla vita triste presente.

14° Dapprima mi ha ricordato quel sonetto di D'Annunzio: « Voglio un amore doloroso e lento, ecc. »; ma poi, riudendolo, ho pensato che l'autore abbia voluto esprimere quel senso dell'infinito, significato del Leopardi nella poesia che comincia:

« Sempre caro mi fu quell'ermo colle, ecc. »

15° Dolcemente si alza la stella Lucifero: seguono le altre stelle dell'Alba, quindi ad un tratto ecco il rosso del sole ardente; poi si sente che è offuscato da alcune nuvolette leggere, poi splende di nuovo il sole, poi tornano le nuvole.

16° Notturno. La pace di una notte, interrotta da un breve temporale, a cui tien dietro la quiete.

Altre quattro signore che assistevano all'esperimento non hanno voluto rispondere.

Lasciando per più tardi la critica del metodo seguìto, vediamo intanto quali criteri di tecnica sperimentale e di psicologia individuale si possano trarre dalle risposte ottenute.

Solo una persona, il N. 7, mente quadratissima, ha seguìto press'a poco l'ordine delle mie domande. — Alcuni che hanno scritto Notturno, Ninna nanna, ecc., hanno inteso di esprimere sinteticamente la loro impressione generale, senza curarsi di specificarla, per una certa difficoltà che provavano a tradurre le loro idee sulla carta; « A voce avrei saputo dire di più! » dicevano. Ad alcuni altri l'idea di esprimere l'impressione esatta che avevano riportato dalla musica, ha fatto trascurare di notare quali immagini si erano risvegliate in loro. — Rammento questi fatti per ricordare, a chi vorrà ripetere l'esperimento, quali sono le difficoltà che non ho superato; poi, per dimostrare quanto difficile riesca, anche a persone piene di buona

volontà, il mettersi nelle condizioni psichiche che uno sperimentatore crede necessarie per ottenere risposte utilizzabili.

Analizzando le diverse risposte si trova che 10 persone, su 16, sono state tratte a pensare a fenomeni naturali, che hanno pure localizzato nel tempo: 3 hanno pensato alle ore della notte (1); 3 a quelle del mattino; 3 a quelle del tramonto; una, il N. 6, non ha determinato il tempo. Due o tre soltanto, il 10, il 13, e forse anche il 14, soli fra tutti, non hanno avuto nessuna immagine visiva più o meno netta.

Su 16, 9 hanno accennato alla mestizia o alla tristezza, almeno di una parte del pezzo, e 3 hanno interpretato l'*andante mosso* della seconda parte come l'indicazione di un temporale.

Scene animate sono state *viste*, più o meno distintamente, da 8 persone (2), 2 delle quali hanno *veduto* scene animate campestri. In altri 4 si sono provocate le immagini di paesaggi senza persone. Due soltanto, infine, hanno notato una semplice impressione, o hanno dato un giudizio (N. 1 e 4).

Come si vede, quindi, immagini vere e proprie sono state provocate nel maggior numero degli ascoltatori, nè sono esse molto variate, per quanto l'indefinitezza del carattere del pezzo dovesse lasciar libero lo sfogo alla fantasia di chi doveva ascoltare e poi scrivere. È impossibile stabilire una seriazione un po' eloquente, in qualunque ordine si vogliano mettere le risposte, nè secondo l'età, nè secondo il sesso, nè secondo la posizione sociale (molto varia) degli ascoltatori.

Passiamo al secondo esperimento, fatto dopo un riposo di mezz'ora, dedicato, disgraziatamente, ai commenti e alle spiegazioni delle diverse risposte.

---

(1) A questi si potrebbero aggiungere altri 2, che hanno messo per titolo *Ninna nanna*.

(2) È forse per la suggestione creata dalla forma della mia domanda, che gli autori dei N.ri 5 e 13 (che non sono calcolati fra queste 8 persone) p. es. *vedevano* l'autore disperato che stava sonando sul piano la musica che essi avevano allora ascoltato.

Il pezzo scelto fu: *Schumann.* — *Warum?* Fu suonato due volte, come l'altro, e riferisco le risposte ottenute nello stesso ordine usato per l'esperimento precedente; cosicchè le stesse persone hanno gli stessi numeri. Siccome hanno risposto in maggior numero, ho segnato col *bis* del numero precedente, le nuove persone che hanno risposto; disponendole nel posto che per l'età meritavano, a un dipresso.

1° Un succedersi di pensieri calmi e agitati: prima il ricordo di sereni momenti di gioia, poi la passione e l'angoscia, e forse i desiderî insoddisfatti, indi ancora la calma serena in cui l'anima si acqueta. Lo intitolerei: *Gioie ed ansie della vita.*

* 1° *bis* Rimembranze care e tristi: singulti di un'anima addolorata.

2° Incertezza e contrasto di sentimenti.

3° Preghiera, dolore.

* 3° *bis* Pensiero malinconico.

4° Notturno.

5° Sogno di una notte di primavera: l'autore vuole rappresentare momenti tristi e lieti di una giovinezza che rapidamente fugge, travagliata all'estremo da gravi dolori.

* 6° Notturno. Pensieri dolorosi.

7° Passione amorosa ardente! Dialogo sentimentale. Le ultime note: La mano nella mano. Titolo: *Il giogo delle anime.*

8° Rêverie. Dolci pensieri. Pensiero triste.

* 9° Rêverie. Si desta dapprincipio il tumulto di un sentimento appassionato, che poi si calma, il pensiero si disperde nella contemplazione della natura, pur rimanendo come una nota lunga e ripetuta la dolcezza di un ricordo, che fa come da accompagnamento al diffuso sentimento estetico, e ne è l'anima.

10° Sfogo di sentimenti dolorosi.

11° *a)* Implorazione a persona amata: ora parole soavi, ora piene di amarezza, ora tenui, ora accalorate.

b) Stato contemplativo: predominio di un colorito triste, sensazione dell'infinito.

12° Lotte di un'anima, in principio. In mezzo c'è un grande senso di calma a cui sussegue una ripresa di lotte. Questo 2 volte alternativamente. Finisce in una grande calma.

Impressione, *à côté*, di acque correnti battute dal sole qua e là.

* 12° *bis* Passione-dolore.

13° L'autore rammenta un tempo in cui un forte affetto lo rendeva felice. Non più riamato esprime la sua malinconia e tristezza.

*13° *bis* È senza dubbio una scena di gelosia. Prima lei comincia dolcissima, sommessa, quasi scusandosi; egli prorompe improvviso e le fa una predica. Essa prega ancora e gli sorride. Egli, serio, inquieto, alza ancora la voce. Essa prega ancora: e probabilmente il diverbio finisce in un abbraccio,... perchè non si sente più nulla.

14° Varî sentimenti passano nell'animo angosciato, cominciando da un vago presentimento di dolore, passando per uno stadio di sdegno, poi chiudendo con una rassegnazione triste che riempie l'animo.

16° Siamo ad un duello. Prima vi sono i preparativi, poi si battono alla spada. Quasi subito uno dei duellanti resta ferito mortalmente. E mentre stringe la mano all'avversario per riconciliarsi muore col sorriso sulle labbra.

Analizzando queste risposte, si vede che 8 persone su 19 hanno accennato ad un sentimento generale: pietà, dolore, melanconia. Altri 6 hanno attribuito questo sentimento a qualcuno, ma senza raffigurarsene la persona. Soltanto 5 hanno avuto delle vere immagini, ma anche queste sbiadite, meno il N° 13 *bis* e il 16 (e questo appartiene a un giovane di 17 anni che studiava appena allora la scherma); queste immagini sono più che altro simboliche (N° 7, 9 e 11).

Ancora: 10 degli ascoltatori hanno creduto che la musica accennasse a un *contrasto*, per lo più sentimentale. 8 vi hanno trovato un accento caratteristico di dolore, più che di tristezza. Uno soltanto vi ha trovato uno slancio di passione.

***

Più interessante è il confronto fra la forma della risposta data ai due quesiti: tanto più che, se esistono errori di metodo o d'altro, essendo questi comuni ai due esperimenti, se ne potrà fare astrazione nel valutare le *differenze* fra i resultati ottenuti.

Le caratteristiche più spiccate sono queste: Due pezzi di andamento melodico molto simile, suonati nella stessa sera, a pochi minuti di intervallo, dalla stessa persona alle stesse persone, hanno su

queste effetti spiccatamente diversi. Infatti, mentre la « *Berceuse* » di Grieg provoca a 10 su 16 persone l'immagine di un quadro della natura, e in 8 questo quadro è animato, non molto variamente; il « *Warum?* » di Schumann, invece, ha provocato immagini definite a 2 persone soltanto su 19 (una delle quali non aveva risposto la volta precedente, quindi non è calcolata nella prima somma); e 3 altri vi hanno scorto delle immagini simboliche.

Nei due pezzi c'è un passaggio in *andante mosso*; e questo, nella *Berceuse*, dove è più breve e quasi episodico, è stato interpretato da 3 persone come la rappresentazione musicale di un temporale improvviso; da alcuni altri come il segno di un mutamento nella disposizione d'animo del compositore o dell'individuo a cui si riferisce la musica. Questi cioè si *preoccupa*, si *addolora*, ecc. Nove vi hanno ritrovato un senso di dolce mestizia diffusa.

Nel « *Warum?* » di Schumann, invece, il passaggio *andante mosso* compare più improvvisamente ed è più insistente, tantochè, richiamando forse maggiormente l'attenzione, ha provocato in 10 su 19 degli ascoltatori l'immagine di uno stato di contrasto, per lo più morale o sentimentale; in altri 8 un senso di *dolore* e, conseguentemente, per associazione logica (restando subcosciente la necessità di spiegare il contrasto), l'idea della *pietà*.

I confronti fra i resultati ottenuti dai due pezzi si potrebbero facilmente moltiplicare, ma forse non ne vale la pena, perchè, come ripeto, questo mio, più che un esperimento, è stata una prova di esperimento. Anche astraendo dal fatto che a persone quasi ignare di musica si comandava di stare attenti per scoprire quali immagini erano contenute in un dato pezzo, quindi si ponevano questi individui in una posizione artificiosa (1), è evidente che una sola prova non basta per trarre qualche giudizio definitivo. Avrei invece dovuto tacere a tutti il nome del compositore, il titolo dato dal compositore alla sua musica, ecc., per poter ripetere a dati intervalli l'esperimento, mescolando le sonate che mi interessavano ad altre dello stesso genere,

(1) Confronta la nota a pag. 6.

per togliere di mezzo una suggestione elementarissima, per vedere infine quali differenze interverrebbero nelle risposte delle singole persone. Probabilmente le risposte sarebbero state differenti, anche per la differenza del momento (età, stagione, condizioni morali, ecc.); ma pel maggior numero il fondo, e per alcuni (come i ragazzi, i vecchi, le persone a equilibrio mentale molto stabile, ecc.) anche molti particolari sarebbero ricomparsi nelle descrizioni ulteriori. Certo chi potrà ripetere questo esperimento in condizioni più favorevoli di quelle in cui io mi sono trovato, dovrà aver presenti tutti questi elementi, dei quali si potrà forse vantaggiosamente servire.

Però, se ho dovuto trascurare molti elementi che avrebbero potuto avere un valore determinante decisivo, non mi pare tuttavia che nelle condizioni sperimentali stabilite da me, si possano trovare ragioni sufficienti della spiccata differenza che si rileva fra le due serie di risposte. Ora, non esistendo cause, per dir così, esterne, questa differenza deve avere la sua base naturale, nelle condizioni particolari delle due forme musicali (1).

Lo scarso numero delle prove fatte da me, mi vieta persino di cercare un'ipotetica spiegazione di tali differenze; posso però dire quali, fra le spiegazioni che corrono prima alla mente, credo che siano da rigettare *a priori*, in base a ciò che è più sicuramente confermato dai miei esperimenti.

È stato supposto, — e Schopenhauer (2) ha scritto a questo proposito alcune pagine molto profonde, — che il provocarsi delle immagini, specialmente visive, sia semplicemente l'effetto dell'intensità grande dello stimolo emozionale. « Si l'ébranlement nerveux est intense, l'émotion nait et l'imagination se précipite. On croit suivre le fil de l'air; on suit la fantaisie, on regarde les images rapidement et capricieusement. La vue s'éblouit, car on n'en fixe aucune, tant leur course est haletante. Et alors l'imagination travaille à vide... (3) ».

---

(1) Il confronto delle risposte che portano gli stessi numeri d'ordine nelle due prove, per cui si vede come ogni persona conservi la propria individualità, mostra pure come la differenza sia di ordine molto intimo.

(2) *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Cantacuzène. Vol. I, pag. 422; vol. II, pag. 641. Paris, Alcan.

(3) *Revue philosoph.*, vol. XLII, pag. 169-170.

Queste parole sono del Dauriac, il brillante critico di Montpellier, assoluto negatore della espressività della musica nel senso limitato più sopra da me; ma i miei esperimenti sono in completo disaccordo con la sua ipotesi. Moltissimi degli ascoltatori della musica di Grieg affermano che l'immagine è sorta primitivamente nella loro fantasia, per sè sola, senza colorito emozionale di sorta; e d'altra parte, se l'emozione fosse stata molto intensa, vi avrebbero accennato chiaramente e precipuamente, senza fare della metereologia. Nel secondo caso, invece, in cui l'immaginazione è rimasta tranquilla, perchè tutti hanno pensato alla vita emozionale?

Certo si dovrà molto insistere su questo punto, rifacendo questi esperimenti. Bisognerà trovare (con ripetuti assaggi) dei pezzi musicali semplici in cui sia ridotto al minimo il potere di risvegliare le emozioni; e questi saranno fatti udire alternativamente con altri fortemente emozionanti, a persone diverse di sesso, età, coltura, ecc. Potranno forse servire per questo dei pezzi di musica di autori differenti; alcuni di qualche musicista sognatore e poeta, del genere di Chopin; ed altri di qualcuno di quei virtuosi che s'arrabattono per accumulare nelle loro composizioni quelle difficoltà, che solo essi forse sapranno vincere, eseguendole.

Facendo allora la prova, si troveranno probabilmente, esagerate e quindi ben visibili, le origini della differenza che ho notato, la quale, secondo me, risiede essenzialmente nello stato psicologico del musicista quando componeva. Se questi aveva la fantasia piena d'immagini e l'anima piena di un'emozione vera, profondamente sentita, chiunque ne ascolti la musica vi troverà questa e quelle, alterate soltanto per ciò che comporta la sua individualità; se invece la maggioranza di coloro che ascoltano non trova nulla, sarà segno che il musicista ha lavorato senz'anima (1).

(1) Sono di Beethoven queste linee: « L'ho detto, ma non mi hanno compreso, come non capiscono la potenza dell'ispirazione artistica, come non comprendono che agisco secondo leggi interne sconosciute al volgo..... — Gli sciocchi! Nella loro fredda esaltazione, nelle ore libere scelgono un tema, lo sviluppano, lo estendono, avendo poi cura di ripeterlo in un altro tono: essi vi aggiungono, per ordine altrui, strumenti a fiato o qualche accordo bizzarro. Tutto ciò è ben ragionevole, ben piallato, ben leccato. Ma posso io lavorare così? Mi paragonano a Michelangelo; bene: come lavorava l'autore del Mosè? Nel furore, nella furia. Allora batteva gran colpi sul marmo immobile e lo forzava a tradurre il pensiero vivo

Un'altra opinione, che credo si possa escludere, è quella che fa consistere l'espressività della musica nella reviviscenza che ogni stimolo può provocare di ricordi subcoscienti.

Talvolta, passeggiando per una via, sentite una stretta al cuore, quasi dolce, ed avete nello stesso tempo l'impressione che questa piccola ansia è un fenomeno secondario, di cui la causa è forse già lontana. Ritornate sui vostri passi, e, passando davanti alla bottega del fioraio, la stretta al cuore si rinnova, mentre il profumo delicato e *troublant* delle fresie bianche e gialle vi investe. È con questo profumo, che avvertite soltanto adesso, di cui almeno soltanto adesso avete coscienza, che un'onda di ricordi vi pervade, e ripensate ad una donna, che amavate e che una sera vi diceva quelle eterne parole che possono tutto il bene e fanno tanto male! E ricordate che le fresie odoravano quella sera in tutti i canti del salotto!

Ma che in tal modo non proceda l'immaginazione sotto lo stimolo della musica i miei esperimenti lo provano più che a sufficienza.

Quando l'esperimento sarà stato ripetuto molte volte su molte persone, si potrà arrivare anche a stabilire un rapporto fra il genere della musica e la natura delle immagini che essa provoca.

Intanto si possono ottenere dei dati indiretti dalle confessioni dei musicisti, quali si trovano nelle loro memorie, nei loro Trattati e specialmente nelle opere di Pillault, nel suo *Instruments et Musiciens*, e di H. Lavoix nell'*Histoire de l'instrumentation*. È meraviglioso, per esempio, il racconto che ci fa Haydn delle sensazioni che egli provava componendo la sua musica: ora egli aveva la specialità dei *quadri* sinfonici, tanto che talvolta è arrivato a delle imitazioni così fedeli, da riuscire perfino meschine. Però a forza di quella che i Tedeschi chiamano *Einbildungskraft*, egli è arrivato a rappresentarsi tanto al naturale l'impressione del silenzio meridiano in un'afosa

sepolto nel blocco... ed anch'io compongo così. L'ispirazione per me è quello stato misterioso in cui il mondo intero sembra formare una vasta armonia, quando *ogni sentimento, ogni pensiero* RISUONA *in me*, quanto tutte le forze della natura diventano strumenti per me, ecc. ».

giornata d'agosto in campagna, che ha saputo esattamente riprodurlo colla sua musica. E non si può udire quella musica, anche senza sapere di che si tratti, senza provare il pesante soffoco, l'abbattimento invincibile che dà il cielo infuocato d'estate, sul mezzogiorno.

Esiste poi nella letteratura musicale una testimonianza di grande valore in favore del mio modo di vedere. È di Wagner, il quale non parla di due autori differenti, ma di due diversi momenti dello stesso autore, e fa rilevare la grande differenza fra la musica scritta nell'uno e nell'altro di questi due momenti. Com'è noto, egli accusava Meyerbeer di accozzare melodie trovate qua e là, e d'aver consumato tutto il patrimonio musicale de' suoi predecessori senza aver dato di suo neppure un brano d'invenzione; però nota come, in presenza d'una situazione profondamente umana e potentemente drammatica, Meyerbeer stesso abbia saputo trovare « l'espressione musicale più ricca, più nobile, più commovente ». Egli accenna specialmente ad alcuni passaggi della scena d'amore nel IV atto degli *Ugonotti*, e sopratutto alla « trovata della melodia in *sol bemolle maggiore* che è mirabile e commovente; è come il fiore profumato d'una situazione che scuote tutte le fibre del cuore umano con un dolore misto a voluttà ». E aggiunge: « Sono ben poche le ispirazioni di artisti che possano starle a pari, e certamente non può essere paragonata che con quanto vi ha di più perfetto nelle produzioni musicali ». E conclude: « Dunque la facoltà di creare davvero artisticamente può venire anche al più corrotto fabbricatore di musica, quando egli entri nel dominio d'una necessità che è più forte di lui ».

La quale conclusione concorda esattamente con quanto ho creduto che si possa inferire dai miei esperimenti. La musica è espressiva; riesce cioè a comunicare a chi l'ascolta (oltre alla commozione vaga, amorfa ed anomica che proviene dall'intenso stimolo sensoriale), lo stato d'animo esatto e (a un dipresso più o meno chiaro, dipendente dalla diversa ricchezza della mentalità di chi ascolta), le immagini fondamentali che erano presenti all'autore quando componeva quella musica.

Se nel maggior numero degli ascoltatori una data musica non provoca il risveglio di alcuna immagine, si può dire, con molta probabilità d'essere nel vero, che l'autore non ha *sentito* la sua musica. Il caso di Meyerbeer, citato da Wagner, ci mostra come la musica più emozionante del maestro tedesco sia stata scritta come in uno stato di *trance*, ana-

logo a quello dei *mediums* spiritici che scrivono o parlano in una lingua che tutti i presenti ignorano. Forse Meyerbeer non si è accorto che in quel momento soltanto la sua produzione artistica toccava le vette sublimi, ma chi l'ascolta non s'inganna; ed ascoltando quella musica, anche senza parole, anche senza saper chi l'abbia scritta, *trema agli umani il core.*

Quando, sulle rocce nere che sorgono in mezzo al mare, il fiore dell'asfodelo, agitato dal vento delle tempeste, si piega sull'esile stelo e tocca il sasso, questo si scuote e rende un suono misterioso. Così la leggenda. Simile al fiore dell'asfodelo, sempre triste, l'anima del musicista e del poeta, quando infuria la tempesta delle passioni, vibra e trae dal suo dolore o dalla sua gioia i suoni misteriosi che scuotono e fanno delirare della stessa passione la massa del popolo su cui per la forza del genio essi si sono innalzati.

Dal *Laboratorio di Psicologia*
dell'Istituto Psichiatrico di Reggio Emilia,
Ottobre 1898.

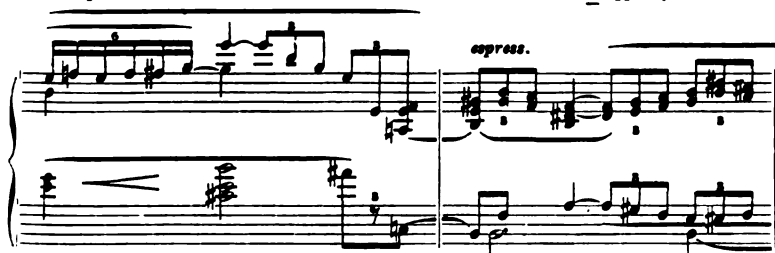
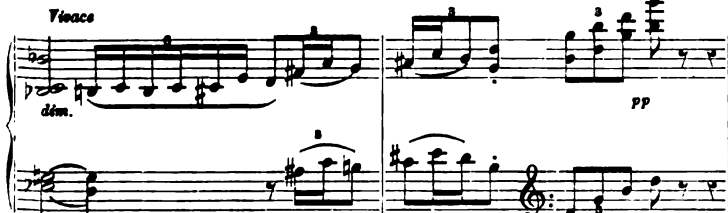
G. C. FERRARI.

“ ENOCH ARDEN „

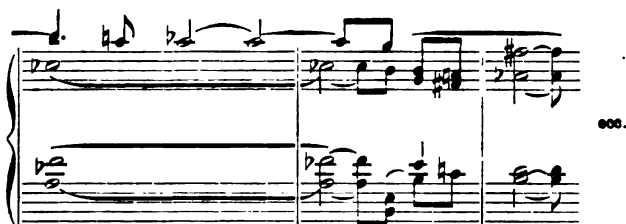
Melodramma di Riccardo Strauss (*).

Il preludio svolto su questo disegno

traduce l'impressione della scena, la melanconica solitudine del piccolo porto di mare, il monotono accavallarsi dell'onda. « Là, su quella spiaggia, or son cent'anni, tre ragazzi di tre famiglie, Annie Lee, la fanciulla più gentile del paese, e Filippo Ray, figlio unico del mugnaio, ed Enoch Arden, rude garzone di marinaro reso orfano da una tempesta invernale, si trastullavano fra i rottami ed arnesi del porto ». Il musicista ci presenta i personaggi del poema:

(*) *Tennyson's Enoch Arden, ein Melodram für Pianoforte componirt* von Rich. Strauss. Op. 38. — Leipzig, Rob. Forberg. — Il testo è inglese e tedesco.

Come nella vita i tre fanciulli, così i loro temi ben distinti per disegno, ritmo e tonalità, sono collegati in un sol periodo musicale.

Il tema di Annie sottolinea l'episodio, nel quale essa prega i compagni di non bisticciarsi per cagion sua e dice ch'ella sarà la piccola moglie d'amendue.

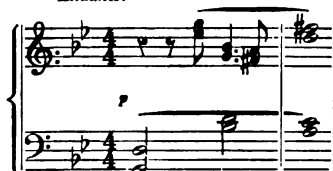
Ora un'altra scena: nel pomeriggio dorato d'autunno la gente del paese va nel bosco per nocciuole; Filippo vi sorprende la coppia Enoch e Annie che si tengon per mano, i grandi occhi grigi e il volto annerito di lui acceso d'un fuoco tranquillo e sacro che bruciava come sur un altare. Ecco il tema d'amore designato in particolar modo dalle quattro note ascendenti per grado cromatico.

Il sordo gemere di Filippo, lo strisciare come animale ferito nel folto del bosco, vien descritto con verità, efficacia.

Succede il momento della partenza; Annie segue col cannocchiale il battello su cui si trova Enoch senza però scorgere lo sposo che col gesto le invia saluti; vi ha un nuovo tema:

Caratteristico e di strana seduzione armonica il ripercuotersi nel basso delle ultime note in contrasto al discendere cromatico delle terze maggiori.

Con brevi accenni il musicista commenta il dolore d'Annie alla morte del bimbo, il suo sentirsi abbandonata, e il colloquio nel bosco con Filippo. Pagine d'importanza sono il sogno d'Annie, bello invero, preceduto — non senza intenzione — dal tema di Filippo; il descrivere delle nozze, dove il medesimo tema si svolge ampio e festivo, dello stato d'animo d'Annie in preda ad ignota inquietudine — qui il tema di Enoch s'incastra con arte in quello di Filippo. Ma la prossima maternità scaccia questi timori, tutto è letizia: i temi di Annie e Filippo l'un l'altro sovrapposti chiudono in forma gustosissima per grazia ed eleganza la prima parte del poema.

***

L'esposizione tematica è ormai quasi esaurita; nella seconda parte il musicista ci dà colle medesime idee una musica nuova, intensa di passione, e s'innalza a tragica grandezza. E nello svolgere e trasformare i temi R. Strauss sa accrescerne sempre l'attrattiva. Il primo quadro rappresenta Enoch abbandonato nell'isola, naufrago, che attende spiando una vela: « Passavano i giorni, e nessuna vela; ma ogni giorno il sole nascente che lanciava i suoi dardi scarlatti fra le palme e le felci e i precipizi; le fiamme sui mari all'oriente, le fiamme sulla sua isola sopra il suo capo, le fiamme sui mari all'occidente; poi le grandi stelle i cui globi s'accendevano nel cielo, il muggito cupo dell'oceano e di nuovo i dardi scarlatti del sole nascente — ma nessuna vela ». La musica traduce questo momento poetico con grande semplicità: il tema solo di Enoch si ripete con accasciante insistenza, e come ha perduto nel tono di *sol minore*

la primitiva fierezza nel languore dell'armonia!

Enoch è perseguitato da un fantasma fatto di più fantasmi, ed egli stesso persegue persone, cose, luoghi conosciuti: i fanciulli, il loro cicaleccio, Annie, la casetta, il paese natìo; e la musica ci ricorda il tema iniziale con fuggevole accenno ai temi d'amore e di Annie. « Una volta al suo orecchio arrivò, debole ma lieto, e lontano, ben lontano, il suono di campane della sua parrocchia. Allora, senza saper perchè, d'un tratto si alzò tremante, e quando la bella isola detestata riapparve al suo sguardo, se il suo cuore non avesse parlato con Colui che essendo in ogni luogo non lascia del tutto solo chi Gli parla, certo quell'uomo sarebbe morto di solitudine ». Qui il poeta ad arte non dice tutto: lo soccorre il musicista e in

modo discreto sommesso ci rivela nello stato d'animo di Enoch come un rapido presentimento: l'apparire del tema di Filippo insieme ai tocchi di campana ottiene uno di quei bellissimi effetti, spesso ammirati in Wagner, e particolari a queste forme simboliche della musica. Alla chiusa del pensiero si sprigiona come per isforzo dall'accordo di dominante con quinta alterata un nuovo tema splendido, sonoro, il tema dell'eroismo di Enoch, che citerò in fine.

Il secondo episodio illustrato da Strauss è pagina delle più vigorose e appassionate. Enoch non regge al desiderio di contemplare il volto di Annie; gli fosse dato sapere ch'ella è felice! Va a spiare a casa di Filippo e vede la sua donna che non è più sua, la pace il benessere di quella famiglia, e Filippo signore de' suoi diritti e dell'amore de' suoi figli. Egli trema, s'allontana pian piano come un ladro. Scena fortemente condotta sul tema d'amore e su quello di Enoch reso sempre più languido e stridente dall'armonia. Alla fine non regge, cade a terra e prega: « È troppo duro a sopportare! Perchè mi hanno ricondotto di laggiù? O Dio onnipossente e Salvatore, Tu che mi sostenesti nella mia isola solitaria, sostienimi, Padre, nella mia solitudine qualche tempo ancora! Aiutami, dammi la forza di non dir nulla a lei, e ch'ella non abbia a saper nulla! ».

La preghiera cresce sempre in espressione e tenerezza al ricorrer del pensiero ai bambini.

Enoch perde i sensi; ridesto, s'avvia a casa e a guisa di ritornello si ripete le parole, la risoluzione di non dir nulla. Il forte ha vinto; il tema eroico di Enoch chiude trionfale il drammaticissimo episodio.

L'ultima scena, quando Enoch in fin di vita dichiara la sua estrema volontà, è semplice e grandiosa ad un tempo.

Enoch muore. Ancora una volta risuona nobilissimo solenne il tema dell'eroe:

Così trapassò quell'anima forte ed eroica. E quando fu sepolto, il piccolo porto aveva di rado visto più sontuoso funerale.

***

La musica di Strauss ritrae del poema i caratteri essenziali: semplicità, forza di sentimento. Se consideriamo l'opera d'arte nel complesso, l'unità è perfetta mirabile: pochi temi bastano a dar vita all'organismo sonoro; e quanta varietà nell'unità! Ogni scena ha impronta propria e risponde alle sfumature del sentimento poetico.

L'ammirazione s'accresce quando si pensi alla difficoltà del genere d'arte, alla concisione estrema imposta al musicista, il quale con pochi tratti ha da commuoverci non meno che in un dramma lirico, dove l'ampiezza della forma offre nei mezzi artistici ben altre risorse.

Fra i giovani compositori R. Strauss è il più avanzato: la sua musica geniale, vivace, seduce subito chi delle nuove forme sente il desiderio; musica moderna non nell'esteriorità solo dello stile, ma intimamente moderna: è tutta espressione, tutto vi ha un valore psicologico. Nell'armonia egli è affatto personale, e nella condotta del pensiero melodico sempre facile; donde quella scorrevolezza che fa difetto in molti imitatori delle forme wagneriane, perchè in Strauss queste sono spontanee; egli non imita, bensì continua con mezzi propri l'idea di Wagner. *Enoch Arden* è un saggio dell'applicazione di queste superiori forme psicologiche al melodramma; e la musica vi è così compenetrata del sentimento poetico da rimaner impressa in noi e avvinta per sempre al poema.

Quest'opera si presta assai bene a far la conoscenza di R. Strauss, conoscenza incompleta, dobbiam dire, sì vario è l'ingegno di lui; e se l'interprete all'orchestra passa con agevolezza e da par suo dal *Tristano* ai *Maestri Cantori* e con particolar compiacimento alle opere di Mozart, nel compositore l'umorista è non meno originale del poeta e tragico: quanta diversità fra *Enoch Arden* e il poema sinfonico *Till Eulenspiegel*, capolavoro d'umorismo e di bizzarra strumentazione! Certo lo Strauss è da tener d'occhio e quando parla, ascoltiamolo: egli ha qualche cosa d'importante a dire.

ABELE ENGELFRED.

DOMANDE E RISPOSTE

Seguendo l'esempio di importanti Riviste nazionali ed estere, abbiamo deciso di aprire questa nuova rubrica, che crediamo debba servire di grande aiuto agli studiosi di cose musicali.

In essa i nostri Lettori potranno proporre le questioni che desiderassero veder risolte, ed inviare le risposte a questioni già formulate da altri.

Questo scambio di idee fra gli studiosi speriamo possa riuscire, oltrechè di giovamento alla cultura musicale, a far conoscere risultati di ricerche isolate o parziali, che altrimenti rimarrebbero ignorati.

RECENSIONI

Storia.

JULES COMBARIEU, Fragments de l'"Énéide" en musique, d'après un manuscrit inédit. Fac-similes phototypiques précédés d'une introduction. — Un vol. in-4° di pag. 88, con 8 tavole. — Paris, 1898. Alphonse Picard et fils, éditeurs.

Il manoscritto, di cui si occupa il dotto Combarieu, appartiene oggi alla Biblioteca Laurenziana di Firenze. L'A. traccia brevemente la storia della peregrinazione di questo codice, la cui notazione musicale è inedita, tranne di una pagina, ma che era stata segnalata già da qualche erudito fino dal 1842. Fu, infatti, precisamente in quell'anno che M. I. Barrois ne parlò; vennero poscia descrivendolo più o meno De Coussemaker, Th. Stangl, Vitelli e Paoli, i Benedettini di Solesmes e Libri. Si sapeva dunque che anche l'*Eneide* era stata cantata e che precisamente di una musica scritta su versi di Virgilio esistevano frammenti in un codice del sec. X. Il Combarieu ha affrontato ora il difficile còmpito non solo di illustrare completamente e decifrare questo codice, ma ancora di pubblicare una riduzione della musica in notazione moderna. Il prezioso cimelio è così rivelato. E il Combarieu, da quel chiaro erudito che è, ha compiuto un lavoro della più alta importanza.

Sopratutto interessante è seguire l'A. nella sua ricerca condotta con metodo rigorosamente scientifico. Egli ci descrive il contenuto del codice, che è di cento ottandue pagine in pergamena; poi tratta della scrittura del manoscritto, che è la minuscola del secolo X, quindi della notazione mediante i neumi. A tal proposito egli ci presenta un quadro completo dei vari nomi dei segni neumatici, delle loro forme, degli elementi e della trascrizione, illustrando ogni punto con delle eruditissime pagine di storia e di scienza della

notazione. Ogni pagina di versi dell'*Eneide* (le tavole sono pubblicate in fototipia in fondo al volume) è studiata ed illustrata in modo così artistico, con uno stile così svelto e chiaro, elevato e piacevole ad un tempo, che alla lettura si è attratti dalla genialità stessa con cui è fatta l'esposizione di un soggetto così difficile e a tutta prima arido.

Anche nella traduzione dei neumi il Combarieu ha proceduto con molta ponderazione e cautela, ed ha voluto render conto a sè ed agli altri del modo con cui si possono tradurre i segni che rappresentano un determinato seguito di melodia; ha voluto mostrare come si possono ricostruire i motivi musicali, sui quali si cantavano questi frammenti di Virgilio: tutto ciò s'intende nei limiti del possibile e colle più espresse riserve. Egli spiega per quali congetture, per quali mezzi sia stato indotto a questa determinata ricostruzione del ritmo, della misura e delle rime musicali, mostrando la parte che in questo, che è canto fermo, rappresenta l'accento tonico. I versi sono musicati come prosa. E così, attraverso le lente dimostrazioni, egli conclude col presentare la versione del frammento, che si compone di una serie di recitativi o meglio di piccole cantilene, d'un sapore rudimentale, arcaico ed antichissimo, ma non per questo men belle, anzi interessanti sempre e di importanza storica eccezionale.

I versi primi ed ultimi del manoscritto sono i seguenti:

(Et procul) O miseri, quae tanta insania, ciues?
Creditis auectos hostes? aut ulla putatis
Dona carere dolis Danaum? sic notus Ulysses?
Aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui;
Aut haec in nostros fabricata est machina muros,
Inspectura domos, uenturaque desuper urbi;
Aut aliquis latet error; equo ne credite Teucri!
Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes.

Dulces exuuiae, dum fata Deusque sinebant,
Accipite hanc animam, meque his exsoluite curis!
Uixi: et quem dederat cursum fortuna peregi;
Et nunc magna mei sub terras ibit imago!
Urbem praeclaram statui, mea moenia uidi;
Ulta uirum, poenas inimico a fratre recepi;
Felix, heu nimium felix, si litora tantum
Nunquam dardaniae tetigissent nostra carinae!

La prima di queste versioni musicali contiene le cantilene in notazione tradizionale: le note corrispondono ai segni, e formano

una sola e nuda linea di canto. La seconda è una traduzione armonizzata. Questo secondo modo è in contraddizione col canto originale, è vero; però forse il Combarieu si è deciso ad ammetterlo, non foss'altro per animare un po' il senso della melodia. Io non dico altro: È un còmpito enormemente difficile questo, enormemente delicato, e mi manca certo la competenza per scoprire se ed in quanto l'armonizzazione applicata possa reggere, da un punto di vista storico ed archeologico, sotto queste cantilene. Ma vi sono, di quando in quando, dei tratti intollerabili di modernità, che non prima del secolo XVII si possono avvertire in una musica qual si sia. Così alle parole: *Creditis auectos hostes*, *indutus Achillis* e per gran parte delle tavole 2ª e 3ª, *ad Pergama misi*, *Nec patris Anchisae*, per altra buona parte della tavola quarta, e così in molti altri esempi che ometto per brevità. No: si persuada il Combarieu, questa traduzione armonizzata non doveva esserci nel suo libro: essa è un fuor d'opera, essa è una stonatura capitale. Al secolo X, l'aspetto di queste recitazioni musicali forse può aver consentito, in certo modo, un accompagnamento di organo, di arpa, di cornamusa; ma esso non può assolutamente essersi aggirato sopra modi musicali e sopra gradi della scala, quali si trovano qui, nè mai può aver avuto simile malleabilità e perfezionamento armonico. Quelle vetuste forme altro non potevan essere che rozze e rudimentali, come appunto la stessa linea del canto.

Ma questo è un accessorio e in nulla guasta la bella opera del Combarieu, che, oltre ad averci rivelato una musica medievale composta per un frammento dell'*Eneide*, ci ha ancora fornito uno studio di più sulla scrittura neumatica. L. TH.

GEORGES HOUDARD, ***L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique.*** **Étude préliminaire. — Paris, 1897. Fischbacher.**

— *Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique.* — Paris, 1898. Fischbacher.

— *Le rythme du chant Grégorien* Réponse aux articles de M. l'Abbé Vigourel. — Grenoble, 1898. Brotel.

Nell'ultimo fascicolo della *Rivista Musicale* abbiamo accennato ad un opuscolo (*Le rythme du chant dit Grégorien*, Extrait de la *Revue Internationale de Musique*) in cui il chiarissimo G. Houdard riassumeva dal lato storico-scientifico il risultato delle sue ricerche sul ritmo del canto gregoriano, e domandavamo se l'autore fosse arrivato a risolvere la questione anche dal lato pratico. Le opere sopracitate provano che sì, e lo fanno in una maniera che assume importanza altissima perchè si contrappone alla *teoria benedettina* col fissare sicura l'interpretazione dei neumi nei suoni, nei ritmi e nelle *nuances*.

L'autore prende in esame il I° volume della Paleografia musicale edita dai R. P. Benedettini di Solesme, e studia nelle loro forme grafiche i 75.000 segni che si riscontrano nei famosi manoscritti, N° 339 di San Gallo e N° 121 d'Einsiedeln. I risultanti 600 segni diversi (400 usuali, 200 d'impiego piuttosto raro), ordinati secondo gli elementi fondamentali (*virga*, *punctum*) e radici (*podatus*, *clivis*) che li costituiscono, sono classificati rigorosamente nelle derivazioni (*scandicus*, *torculus*, *climacus*, *porrectus*), negli ornamenti (*ancus*, *oriscus*) e nelle modificazioni parlate dai ritmi e dalle *nuances*. Questi neumi, tradotti nella grafia moderna, non ammettono che un'interpretazione sola, evidente; ciocchè soddisfa pienamente il lettore, convincendolo che la notazione neumatica è un vero capolavoro d'invenzione per semplicità e chiarezza.

Circa il ritmo sappiamo già che l'autore stabilisce che ogni *gruppo neumatico è un tempo ritmico* nella prosa musicale del canto gregoriano. È questa la tesi, principalmente interessante, sviscerata dall'autore; le conclusioni a cui egli arriva non potrebbero essere più persuasive, mentre la teoria del ritmo libero permette troppo spesso un'applicazione differente del principio, per arrivar solo ad abbozzi di melodie.

Riguardo il senso espressivo (*nuances*) dei segni neumatici non saprei lodare abbastanza l'autore per l'acutezza delle indagini e delle deduzioni, dirette a scoprire ed a restaurare nell'intima sua essenza il vero significato della melodia gregoriana.

La dottrina esposta dal signor Houdard sarà certo discussa, di fronte a principî ammessi da altri studiosi dell'arte primitiva della chiesa; ma stanno a suo favore la serenità spassionata e il metodo superiore ad ogni eccezione che l'hanno fatta sorgere. O. C.

HUGO RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert.* Un vol. in-8°, di pag. 529. — Leipzig, 1898. Max Hesse's Verlag.

Francamente non si può a meno di essere un poco impensieriti nell'intraprendere la recensione di questa nuova ed importante opera di Ugo Riemann, non solo per la sua mole e la non poca difficoltà della materia, ma anche perché si è quasi certi di non poter toccare che qualche punto isolato, tra i più essenziali, e perciò la critica non può riuscire che inadeguata ed imperfetta.

Questo lavoro è costato al Riemann vent'anni di pazienti ricerche e di studi accurati intorno a molti codici. Egli ha raccolto una enorme quantità di fatti scientifici, e li ha dominati con una fortissima erudizione. Così egli ha raggiunto quell'ampiezza e solidità di cognizioni, che gli permettono di percorrere dieci secoli di storia della musica, tenendo innanzi a sè tanta copia di fatti e di opere:

cognizioni rafforzate da un ordinamento metodico della materia e da una ponderazione esatta di tutte le sue parti e dei multiformi giudizi che vi si connettono. Questi giudizi il Riemann quando accetta, quando corregge e combatte con brillanti discussioni. La stessa aridità dello studio è assai temperata anzi da uno stile animato e polemico, condito talvolta con trovate umoristiche. Nè si dice il falso affermando che questo libro, com'è concepito e scritto, si rende leggibile con profitto anche da non eruditi e pur da semplici amatori.

Ma una storia, che comprenda e giudichi il movimento teorico musicale di dieci secoli, è un ardimento colossale. Potrebbe esser l'opera dell'intera vita di un uomo, e difficilmente ancora riescirebbe esauriente. Il Riemann sa benissimo, ed egli stesso lo ammette, che il suo lavoro esauriente non è, e che va considerato piuttosto come il risultato di molte ricerche su vari fatti scientifici, di fronte ai quali l'opera degli eruditi ha incontrato difficoltà grandissime, ha lasciato qualche punto scoperto o ha dato luogo a controversie neppur oggi completamente risolte. Questi studi si cominciano, in generale, su di singole quistioni, in un periodo limitato: ma poi esse naturalmente si collegano con molte altre, e così le primitive ricerche ottengono sviluppi impreveduti. Ciò appunto è accaduto al Riemann, il quale con esemplare modestia dichiara che egli non ha inteso di comporre un trattato completo sul movimento teorico musicale, ma solo ha voluto offrire materia e suggerimenti a coloro, che in appresso trovino tempo ed opportunità per sviluppare maggiormente questi importantissimi studi.

Oltre alla conoscenza profonda della letteratura scientifica che si collega alla teorica della musica nello spazio di dieci secoli, un'altra questione importante bisognava ponderare: l'imparzialità dei giudizi e la documentazione esatta di tutti, nessuno eccettuato. Molte notizie fantastiche e molti giudizi privi di fondamento si devono pur troppo a parecchi eruditi musicali, il cui nome oggi è sulle bocche di tutti. Il Riemann si è attenuto a un procedimento istorico e scientifico dei più austeri.

Praticamente, oltre a rendere immenso servigio agli studi, agli studenti seri, che davvero intendono l'utilità e i benefici di una cultura musicale per la loro istessa vita d'artisti, il libro del Riemann ha anche un'altra importanza. Lo sviluppo del contrappunto è venuto al secolo XVII procurando manifestazioni artistiche d'ordine supremo e di bellezza inarrivata, come per es., le opere di Sebastiano Bach. Sì; ha ragione il Riemann quando dice che il più grande e il più difficile cómpito dei nostri giorni è quello di portare la teoria all'altezza che ci permetta di comprendere e spiegare l'arte

degli ultimi due secoli. « La rigorosa logica musicale, la penetrazione completa di un insieme, di un edificio di frasi costruito con mano di gigante e tutto regolato da una imperiosa legalità, da una coerenza assoluta, ha raggiunto in Bach tale altezza, che neanche Beethoven potè sorpassare. Se riesce alla teoria di spiegarsi completamente Bach, di trovare delle formule per le leggi che questa mente gigantesca inconsciamente o consciamente seguiva, essa, per l'epoca nostra, ha fatto il proprio dovere. La conoscenza non è un lusso, un di più, un contrassegno dell'uomo che pazientemente indaga, ma è un mezzo per conseguire praticamente un uso migliore dell'opera dei grandi maestri. L'ignoranza dei musicisti non lascia loro intravedere i benefici di una coltura intesa così. È perciò che essi si dibattono nel vuoto di una esistenza, che può offrir loro soltanto risultati effimeri e soddisfazioni brutali. È perciò che i nostri conservatori di musica, amministrati ma, generalmente, non diretti, sono il mezzo di propagare una specie di esseri i più infelici. Ma l'artista nuovo sarà tutt'altro, e così l'istituto.

Se non che il libro del Riemann presenta solo una collezione di materia scientifica estratta da gran numero di opere, cioè materia di osservazione, ma non scioglie problemi. La sua raccolta di materiali è quella di chi si prepara ad un lungo lavoro e, dopo essersene servito forse in un caso speciale, vuole utilizzare la soverchia quantità di materiale radunato. Ebbene, anche in questo senso e ciò pure ammesso, l'opera del Riemann rende un gran servigio agli studi.

Egli ben sa quanto vantaggio avrebbe recato al fondamento di una teoria della musica, in fatto dei suoi principi, la spiegazione del significato d'intervalli e del significato ritmico che avevano i neumi. La decifrazione dei neumi è cosa ancora incerta. Il Riemann accetta il principio che la ritmica della melodia neumata, fino al sorger della musica mensurale nel secolo XII, sia stata dipendente dal testo e che abbia durato ad essere per lungo tempo in uso anche dopo l'introduzione dei segni mensurali. Nulla di nuovo dunque sopra il punto di partenza ci dice l'A. Egli non fa che consolidare una nozione. Egli è costretto, da una parte, a muovere dalla teoria dell'*Organum* di Hucbald un secolo e mezzo prima dell'avvento dei mensuratisti: dall'altra parte egli accetta la convinzione, ormai comune, che il canto a più voci è manifestazione primitiva dei popoli del nord, degli inglesi in ispecie residenti nella Northumbria e nel Wales. Da una terza parte ancora, sembra che in fatto di teoria e di pratica del canto a più voci, nei codici trentini, che prossimamente si pubblicheranno, si avrà la conferma del

fatto che, anche prima di Dunstable, il corretto periodo di canto polifono era famigliare in Inghilterra. Del resto, di questa conferma non c'è un bisogno assoluto; poichè è certo che tra questi popoli settentrionali, dal secolo VII al XII, tutta una pratica di canti, anche a più voci, fiorì, non solo, ma furono anche istituzioni di bardi e caste artistiche, che ne raccolsero come il germe e lo coltivarono nelle scuole.

Il Riemann, ho detto, corrobora le sue ricerche con le citazioni delle fonti e col legittimo uso degli studi altrui sui codici. Queste opinioni, suscettibili certo di miglioramento, gli hanno giovato. Perocchè dei predecessori sono stati battuti, perchè fantastici ed eruditi a buon mercato; ma alcuni di loro, sia pure indirettamente, quanta luce hanno recato sulle questioni!

Con un vasto e ricco materiale raccolto, il Riemann ha voluto compilare il suo libro; esso però non è completo e tutto ciò che vi è disposto non sempre vi trova la sua necessaria e natural coesione. La materia degli antichi tempi che servono di formazione alla teoria della musica, abbonda, in confronto con quella de' tempi moderni e specialmente del secolo nostro, in cui l'A. ha molto sintetizzato là dove c'era molto da classificare e da meditare.

Detto questo, io mi proverò di presentare al lettore un riassunto della materia studiata dal Riemann. È con molto ordine e progressività che egli espone tutta quella che riguarda la base teorica ed armonica della nostra musica sviluppatasi con infinita lentezza. Attraverso secoli si veggono i più complicati procedimenti, mediante i quali si annunciano ed avanzano i concetti della consonanza e della dissonanza. Lo stato della musica popolare, d'altro lato, presta alla teoria le sue applicazioni. Di qui tutta una successione e spesso una confusione di regole che si urtano e si combattono. Alle lunghe lotte dei teoretici s'accompagnano le audacie, le invenzioni improvvise dei compositori, sulle quali gli eruditi novellamente discutono, combattendo aspre battaglie prima di accettarle e di fondare nuovi principî.

La storia della teoria musicale del Riemann si divide in tre libri. Da prima l'A. rintraccia l'origine dei toni della Chiesa nelle scale greche. Come fatto concreto, la teoria dell'*Organum* è la manifestazione fondamentale per eccellenza. Ma il Riemann dimostra come questa teoria sia anteriore a Hucbald. Il monaco di Angoulème, Scotus Erigina e Regino di Prüm vi avevano in fatti accennato di già. L'A., in seguito a studi più completi, a testimonianze di questi scrittori e di altri moderni, come Gerbert e Coussemaker, e in seguito ad opportune correzioni, stabilisce qual fosse la natura

e la costituzione dell'*Organum*. Da questo punto le ricerche si addentrano in una materia fra le più intricate e controverse, tanto che il Riemann si vede costretto a rettificare una quantità considerevole di affermazioni e di pretesi risultati avuti dallo studio dei teoretici del secolo IX e X, specialmente in riguardo alla *De Harmonica Institutione* di Berno di Reichenau, al *Dialogus de Musica* di Oddo di Clugny e al *Micrologus* di Guido d'Arezzo. Egli perciò intraprende una vivace e formidabile polemica con gli scrittori Hans Müller, Iacobsthal e Brambach. Sono splendide pagine di storia che ci passan sott'occhi sulla natura e sui diversi apprezzamenti degl'intervalli armonici, sulla notazione e le sue specie dissimili, pagine illustrate da ragionamenti che schiacciano le primitive osservazioni, ricostruiscono epoche ed opere e trasformano talora radicalmente i concetti, che dominarono fino ad oggi su molti fatti relativi allo sviluppo della teoria musicale.

Dall'antico *organum* e dalla teoria di Guido il Riemann passa, con ricerche finissime e precisa sostituzione di prove e documenti, ad esaminare l'evoluzione graduale del moto obliquo e del moto contrario (suggeriti entrambe probabilmente da antichi istrumenti) l'importanza dell'ottava e dell'unisono, la nozione del carattere musicale degl'intervalli, la costituzione della *quarta*, della *quinta*, della *terza maggiore* e della *terza minore*. L'importanza dell'alternazione degli intervalli, la maggiore utilità vista nella *quinta* e nell'*ottava* e nel moto contrario, l'importanza di tutto il materiale, che serve di base al contrappunto, tutto ciò che si sviluppò nel *discanto*, vien poscia ad incontrarsi con l'influenza non dubbia e significantissima dei canti popolari polifonici inglesi. L'influsso di questi canti era però di certo dimostrato prima del Riemann; però egli l'ha meglio fondato nei dettagli.

È stato avvertito di quali importanti trasformazioni fosse causa l'avvento della scuola dei mensuralisti. Prima di costoro, tutta una fitta serie di questioni opprime il movimento musicale pratico; esse si aggirano sulle nozioni della consonanza e della dissonanza e sul modo di precisare quali intervalli potessero ricevere l'uno o l'altro nome. Anche questo punto, su cui le questioni si svolgono così tenaci e così lente, e che però è uno de' più oscuri, molto discute e relativamente chiarisce il Riemann. Tuttavia gli è solo con Johannes di Garlandia e Francone di Colonia, e più tardi con Marchetto da Padova, autori di cui il Riemann collega le conoscenze e le teorie in modo ammirabile, che noi possiamo notare un vero avanzamento ed una relativa chiarificazione di regole.

La materia che segue è presa da trattati inglesi di William the

Monk, Chilston, Hothby ed altri, alle quali fonti, unitamente alle informazioni di Giraldus Cambriensis, è possibile rintracciare l'origine di certi metodi di polifonia, come il *Gymel* e il *falso bordone*.

Il secondo libro ci introduce ne' labirinti della teoria dei mensuralisti. Da Francone di Colonia fino a Marchetto da Padova e a Giovanni de Muris, noi assistiamo allo svolgersi della dottrina della battuta musicale, del componimento a tre e più voci e dell'*imitazione*. Anche qui l'occhio del Riemann, che deve mantenersi fisso sopra una quantità enorme di opere, di trattati e di fatti, molto sagacemente scorge che la più antica forma di musica ad imitatazione è il *Rondellus*. Così pure alle antichissime forme di canto fiorito e di canti popolari egli attinge nuova messe di positive conoscenze, finchè, dopo discussa l'opera dell'Handlo, egli ci mostra le origini della *fuga* col De Muris. Viene in seguito egli a discorrere della teoria delle quattro prolazioni di Marchetto da Padova, per mostrar poscia in mezzo a quali lente e continue trasformazioni potesse il contrappunto, dal secolo XIV al XV, assorgere a quell'arte, che si gloriava già delle più importanti, quand'anche non sicure, conquiste. Tutta l'opera dei successori del De Muris, un'opera straordinariamente ricca e feconda per ogni parte dello scibile musicale, è ora passata in rassegna. Noi ci vediamo l'origine delle regole che stabiliscono la condotta delle voci, la ragione delle relative proibizioni, lo sviluppo che il contrappunto ricevette con Prosdocimo de Beldomandis, la miglior luce in cui s'accerta il trattamento e la risoluzione della dissonanza e la conquistata semplicità della solmisazione. Il Riemann passa così polemizzando brillantemente in mezzo a tutte le più aride questioni di questo periodo, le quali si risolvono nelle regole del contrappunto di Adamo da Fulda e nella fioritura del contrappunto in Italia alla fine del secolo XV.

Se non che, a tutto questo edificio teorico or viene a sovrapporsi la scienza acustica. Essa rivede tutto l'operato nel campo musicale, non solo, ma controlla anche tutta la successione di forme verificatasi nel componimento a più voci; essa vuol posti in luce tutti i processi che rappresentano un miglioramento ed un arricchimento continuo del contrappunto. Tutto vuol di nuovo discutere e commentare la scienza e tutto (è cagione d'onore e di tristezza per noi), tutto le offrivano con meravigliosa fecondità i contrappuntisti italiani.

Specialmente bene corretta e stabilita è dal Riemann la posizione del Ramis, rispetto alla motivazione teoretica della consonanza e della terza maggiore e minore. Tutti gli avevano riconosciuto fin

qui un merito, che il Riemann dimostra invece appartenere a Walter Pdington. Alla dimostrazione dell'A., che è condotta con tutta obbiettività, e che è rigorosamente documentata, non c'è nulla da opporre, allo stato delle conoscenze odierne. Si tratterebbe dunque di aver determinato l'origine di una teoria d'importanza capitale più di due secoli prima dell'epoca comunemente accettata.

Attraverso poscia a numerose disquizioni sui rispettivi trattati del Gàfurio, di Lodovico Fogliani, di Pietro Aaron, di Sebaldo Heyden e di Glareano, il Riemann ci fa in fine constatare come sia motivata la teoria cromatica del Vicentino, la ragione dell'uso del doppio coro, della risposta tonale al tema e del contrappunto doppio: e con ciò si chiude il secondo libro.

Con amore tutto speciale il Riemann si è occupato della teoria armonica dello Zarlino. Essa, in fatti, è contenuto di gran parte del terzo libro. Siamogliene grati noi italiani, almeno per quel tanto di franchezza che ci rimane nel nostro far nulla. La natura duale dell'armonia, che lo Zarlino scoperse fu, in fatti, sorgente di modificazioni e di conquiste importantissime, alle quali presero parte i grandi teoretici Descartes e Mersenne, e che ci hanno guidato a comprendere completamente la costituzione del componimento di stile rigoroso. È questa una eredità di Zarlino, e sia lode al Riemann che l'ha messa nella sua piena luce. Nè ciò gli bastava. Le sue considerazioni sottili si spingono fino a studiare la ragione teorica e l'uso della *dissonanza del ritardo*, congiungendovi il fatto, che il periodo a tre voci cede a quello a quattro voci. E ciò precisamente completa l'opera di trasformazione e di progresso dovuta al geniale Zarlino. La sua importanza storica è così fissata più chiaramente; essa potrà servire come base di studi ben maggiori e più positivi su questo massimo periodo del contrappunto italiano.

Si può dire che la teoria e la pratica dell'arte assunsero un aspetto nuovo mediante la teoria del basso generale (basso continuo). Esso fu, in fatti, la guida alla teoria che insegna a formare il componimento musicale. Questa invenzione ed altri miglioramenti si annunciano sulla soglia del secolo XVII. Essi s'incontrano con la riforma fiorentina, nella formazione dello stile orchestrale, ad imitazione dell'organo registrato, e con molti altri fatti. Tra questi va ricordata la teoria dei *rivolti* degli accordi. Queste nuove conquiste il Riemann collega colle scoperte della nuova scienza armonica, colle dottrine che al secolo XVIII, per opera di Rameau, Tartini, Catel, Kirnberger e Martini, sconvolsero ancora, in parte, l'edificio costituito dalle teorie antiche, e colle dottrine odierne, tra le quali sono quelle dello Stumpf, dell'Oettingen e del Rieman stesso, accennate già in qualche mia precedente recensione di questa *Rivista*.

Lavoro tedesco in tutto il significato più puro, e diciamo anche, più onorevole della parola, questo del Riemann è il frutto maturo di studi vasti e profondi. I più ricchi tesori della musica pratica e della scienza musicale sono stati utilizzati. Con completo rigore di metodo e con istraordinaria copia di erudizione egli ha dimostrata e spiegata tutta l'opera dei teoretici musicali, ha ricostituito, giudicato imparzialmente, corretto e controllato ogni fatto, ogni affermazione importante. Dinnanzi alla quantità ed alla mole delle opere lette e studiate, alla forza, all'entusiasmo ed all'abnegazione stoica di quest'uomo, unico forse ai nostri giorni, si rimane semplicemente stupefatti. Certamente, per quanto l'opera dei predecessori sia chiarita, per quanto il Riemann abbia riassunto ciò che di meglio vi è e gli conveniva, per quanto egli si sia servito delle forze ausiliarie ricche e potenti, che dal Gerbert al Coussemaker, all'Oettingen ed al Weber più gli tornavano utili per raggiungere il suo intento, ripeto, tutto non è detto. Ma, se io non erro, questa è la sintesi più completa che noi possediamo oggidì intorno al movimento della scienza musicale. Qualunque sia il punto di cui si tratti, nessuno certo potrà esimersi dal consultare e dallo studiare l'opera del Riemann, che è per se stessa un monumento di erudizione, e potrà anche servire per degli studi biografici. Se un appunto c'è da fare al Riemann, questo riguarda la preferenza con la quale egli si è occupato, per questi ultimi anni del secolo XIX, dei teoretici musicali della Germania, avendo, per contro, trascurata in certa guisa, l'opera dei teoretici di altri paesi. Durutte, Loquin e Max George in Francia, Day, Macfarren e Prout in Inghilterra potevano, dovevano anzi, a giusto titolo, essere menzionati quali eminenti cooperatori negli studi di teoria e di scienza musicale a' nostri giorni.

L. TH.

L. MIRROW, W. A. Mozart. Ein Beitrag zum Mozart-Kultus u. s w. Hildesheim. — 1898. Druck und Verlag von Gebr. Gerstenberg.

« S'avvicinano tempi, in cui la maggior parte delle divine traccie del nostro Mozart sembra sparire », dice il Mirrow. È una considerazione melanconica, un giusto rimpianto. Ma l'opera del tempo è inesorabile, ed anche i genì bisogna che vi si adattino. L'A. ben a ragione vorrebbe che tutti coloro, i quali sono accecati da mille nuove luci e vanno pur tuttavia in cerca della verità e della bellezza, si accostassero alla pura luce di questo genio. Egli, col suo piccolo scritto, ha procurato in modo semplice e popolare questo riavvicinamento. Dopo aver tessuto una breve biografia del Mozart, l'A. accenna alle molte opere di lui eseguite in questi ultimi tempi con cura e fedeltà speciale in Germania, e ai fatti seguiti in onore

del grande musicista. Veramente la Germania, conscia del suo dovere e onesta, ha onorato ed onora il suo Mozart. Tutta una schiera, una falange di musicisti, direttori d'orchestra, scrittori ed istrumentalisti in genere hanno dedicato e dedicano il loro ingegno, le loro conoscenze, la loro operosità all'arte di questo genio immortale. Ed io rammento la giusta osservazione di un critico inglese. Non si sarà mai fatto a bastanza per colui che ha scritto la bella opera: *Don Giovanni*, la più bella sinfonia: *in sol minore*, la più bella suonata per pianoforte: *in do minore*, la più bella messa: il *Requiem*. A proposito di questo *Requiem*, nello scritterello del Mirrow veggo accennata una polemica, che sorse molto tempo fa sull'autenticità di diversi suoi pezzi e precisamente di quelli dopo l'*Agnus*. Io credo sia cosa inutile ritornare sopra una tale questione, dal momento che è dimostrato che, degli ultimi pezzi, l'*Agnus* non può essere totalmente di Mozart. Forse solo uno schizzo imperfetto è suo. Quanto agli altri la questione è chiusa. Non sono di Mozart. E di chi sono allora? Vattel'a pesca.

Lo scritterello del Mirrow si legge volentieri anche per certo riassunto di giudizi e polemiche, le quali ne variano alquanto il carattere narrativo e compilativo. L. TH.

GUSTAV F. SELLE, Aus Adolf Bernard Marx' litterarischem Nachlass. Ein Gedenkblatt zum hundertjährigen Geburtstage des etc. Dr. A. B. Marx. — Berlin, 1898. Verlag von Otto Janke.

In occasione del centesimo anniversario della nascita di A. B. Marx, il celebre musicologo che fu direttore di musica e professore nella Università di Berlino, G. F. Selle ha pubblicato questa interessante compilazione, che è insieme un ricordo gentile offerto alla memoria dell'illustre musicista. Il Marx ha un posto elevato a bastanza nella storia della musica in Germania. Gli studi musicali gli devono un sensibile miglioramento ed ampliamento. In ispecie la sua opera sulle sonate di Beethoven si è mantenuta in credito, ha servito e servirà ancora a lungo ed autorevolmente agli artisti ed ai commentatori.

Ora il Selle ha tratto buon numero di pensieri sulla musica, sulla sua critica, la sua storia e pedagogia da scritti postumi del maestro, da annotazioni, da appunti, i quali forse dovevano servire a comporre nuove opere secondo un piano già concepito. Sono lavori preparatorî per la scienza e la storia della musica, i quali lasciano scorgere la penetrazione fina e abbondante della materia musicale, il dibattito che sarebbe seguito sopra le forme più in voga e sopra tutte le più scottanti questioni artistiche dell'epoca.

Questa serie di pensieri è chiusa da un saggio sopra i rapporti

fra la Germania e l'Inghilterra nel campo dell'arte e da un'appendice, in cui il Selle caratterizza l'insegnamento del Marx.

L. TH.

HANS VON BRESCIUS, ***Die Königl. Sächs. musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch*** (1826-1898). Festschrift zur Feier des 350 jährigen Kapelljubiläums (22 September 1898). Un vol. in-8º, di pag. 120. — Dresden. Druck und Verlag von C. C. Meinhold u. Söhne.

Il 22 settembre dello scorso anno la Cappella musicale del re di Sassonia ha celebrato solennemente il trecentocinquantesimo anno della sua esistenza. Il Von Brescius, per questa occasione, ha pubblicato un volume interessante. Egli ha riassunto da prima, in una breve introduzione, il periodo più antico della cappella reale sassone, dal 1548 fino al principio del nostro secolo. Dall'epoca del direttore Reissiger fino a' nostri giorni, le notizie che l'A. ci offre sono più particolareggiate. E questo è il periodo veramente importante per noi.

Ma la introduzione storica che precede ci mette sott'occhi il movimento di questo istituto musicale in ordine cronologico, ciò che è pur di molto interesse per noi italiani, perchè dalle sue origini fino all'epoca di Reissiger, furono maestri, istrumentisti e cantanti italiani che più vi si distinsero. Dal secolo XVII in poi la Cappella fu una sol cosa con l'orchestra ed il personale di canto del teatro. L'Italia aveva allora un'arte forte ed originale. L'opera italiana, il monodico stile drammatico uscito dal nostro paese, la nostra musica istrumentale dettavano legge dovunque, e i nostri artisti erano chiamati nei principali centri d'Europa per ricevervi una posizione stabile. Nel 1666, fra sette direttori d'orchestra che si erano succeduti al teatro di Dresda, già si contavano cinque italiani, fra i quali il Bontempi. Poi troviamo i nomi di Carlo Pallavicini, Antonio Lotti e Nicolò Porpora, i compositori Ristori, Veracini e Cattaneo, i cantanti Senesino, Annibali, Salimbeni, Belli e Monticelli, e finalmente il maestro Morlacchi, i violinisti Cristoforo Babbi e G. B. Polledro, il tenore e compositore Antonio Benelli.

La parte più ricca di notizie, nel libro del von Brescius, è, come ho detto, quella dedicata al secolo nostro. L'A. la inizia facendo la storia della situazione dell'Opera Reale all'epoca di Reissiger e di Riccardo Wagner. Questi, com'è noto, successe al Morlacchi. Poscia il von Brescius passa a discorrere del periodo, che seguì dal 1860 al 1877 con i direttori Rietz e Krebs, e finalmente ci presenta l'ultima fase del famoso instituto sotto la direzione del Schuch, dal 1877 ai dì nostri. Seguono altre notizie sull'istituto vocale e il servizio della chiesa, sui concerti e sull'attività dei singoli musicisti di camera come insegnanti. Un elenco completo delle opere musicali ese-

guite nei concerti a vantaggio del fondo destinato alla protezione delle vedove e degli orfani dei componenti la Cappella, chiude questa monografia interessante ed istruttiva, la quale è anche adorna di bellissimi ritratti. L. TH.

LA MARA, Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Un vol. in-8°, di pag. 418. — Leipzig, 1898. Druck und Verlag von Breitkopf u. Härtel.

È pure un godimento grande, un'istruzione preziosa quella di leggere la corrispondenza fra i due geniali artisti Liszt e Bülow, che dell'interesse emanante dalla loro personalità riempirono tutta la loro epoca e tutto il mondo civile! L'uno grande e buono, l'altro una mente agilissima, versatile, un artista raro, ambidue felici di combattere per gli ideali della nuova musica contro un mondo di filistei, fieri entrambi, pieni di affetto e di stima vicendevole. Ma Bülow, specialmente avido di lotta, Bülow appare sempre col carattere della sua personalità spiccata e vivace, pronto a colpire colla sua ironia terribile, col suo atroce sarcasmo chiunque, tra i maggiori o minori, non divida i suoi entusiasmi per la nuova corrente Wagner-Liszt.

La corrispondenza comprende un periodo di trentatrè anni. Di 216 lettere, 86 sono di Bülow. Essa comincia nel 1851 coll'arrivo di Bülow a Weimar, dove, raccomandato da Wagner, egli doveva compiere i suoi studi di pianoforte sotto la guida di Liszt. Questi gli offerse ospitalità nel quieto e poetico castello di Altenburg, il più bel luogo della Turingia, il castello dei bardi, abitato da Liszt e dalla principessa di Wittgenstein. Liszt era trattenuto per una grave malattia della principessa ai bagni di Eilsen. Da questa lontananza, la ragione dello scambio di lettere. Il grande pianista scrive la sua prima lettera da Eilsen. Il 31 di maggio del 1884 Bülow prende per ultimo la parola; con questa lettera si chiude la corrispondenza fra i due grandi uomini.

L'unione di questi tre genii, Liszt, Wagner e Bülow, che s'erano da vero amici e si stimavano, la lor fede ne' grandi ideali, la loro tenacia nelle lotte d'ogni specie, procurò alla Germania il vanto di un'arte nazionale e al mondo una redenzione artistica insperata, un rinnovamento *ab imis*. — Che cosa ha procurato all'Italia l'ambizione isolata, l'egoismo piccino dei nostri artisti invidiosi ed ignoranti? —

Ma lasciamo codeste miserie.

È un piacere indicibile il poter guardar da vicino le figure di questi uomini, che dell'arte avean fatta una missione nella vita, guardar dentro nell'anima loro, con essi conversare, obliando gl'impotenti d'oggidì. Essi vissero per un ideale: l'epoca loro era tanto

poco propizia all'arte vera come la nostra, ma le anime eran forti; non erano ideali di carriera i loro, eran qualche cosa di più nobile, e domandavano degli artisti e degli uomini, non dei professori. E nella corrispondenza fra Liszt e Bülow sempre e sempre questo sublime ardore dell'arte è l'oggetto di mille discussioni, di progetti, di sfoghi, di violente proteste. L'arte borghese e giudaica è quella in fine, sulla quale si gettano questi uomini con impeto enorme di battaglia, e vincono. La figura di Wagner giganteggia in mezzo a loro: essi sono come lui, il genio massimo, strumenti di una lotta immane.

Bülow pianista, direttore, compositore ammirato da Liszt, che preferiva la sua *Ouverture* del « Giulio Cesare » a quella di Schumann, Bülow critico si rivela in queste pagine viventi e stupende. E Liszt il maestro, l'inarrivato maestro, l'uomo che dà tutto se medesimo per la causa di un amico, artista, genio più grande di lui, che lo circonda di tutta l'abnegazione e l'adorazione di cui è capace una grande anima, appare, com'è da vero, una delle figure più commoventi nella storia del nostro secolo.

Con questa corrispondenza si completano due fisonomie di artisti, delle quali il mondo si occuperà ancora per molto tempo. Bülow stava vicino al cuore di Liszt come nessun altro, eccetto Wagner, anche prima che i destini dell'uno e dell'altro si confondessero mediante uno stretto vincolo di parentela. Si vede il giovane discepolo crescere e diventar grande seguendo la dottrina e l'esempio del maestro. Gl'ideali di Liszt diventano i suoi ideali, e le sue lotte per il progresso e il rinnovamento dell'arte diventano per Bülow una questione di coscienza e di cuore. Le lettere tutte rispecchiano un brano di storia dell'epoca e presentano le due diverse individualità con chiarezza cristallina. Noi sappiamo così il modo di essere di tanti e così diversi centri musicali d'Europa, le vicende e la nota forte o debole di tanti artisti e pseudo-artisti. Ed ora è Bülow che, peregrinando come concertista, riceve da Liszt tutti gl'immaginabili favori. E quando sono progetti di nuovi concerti, di nuove opere, di viaggi, di imprese giornalistiche; poichè dall'epoca di Berlioz in avanti, questa corrispondenza è una enorme rassegna del movimento artistico nelle sue grandi linee. E quando è da Dresda o da Berlino, quando dalle alpi della Svizzera o dall'Ungheria, da Roma o da Meiningen che ci pervengono una quantità di particolari sulla vita anche extra-musicale di questi due uomini, che, un po' tra gli onori, tra il fasto di una società brillante, un po' conducendo la vita di *bohémiens*, erano pur sempre di un'attività prodigiosa.

Questa corrispondenza è un poema, è una storia. Tutta la Germania intellettuale del nostro secolo, anche nel suo movimento letterario e filosofico, vi è riprodotta, tutta l'arte rinnovata vi trova la sua preparazione e documentazione. È uno dei libri più interessanti che io abbia letto: è scritto in francese, e perciò ancora troverà tanto più facile accoglienza tra il pubblico intelligente d'Italia.

L. TH.

EMIL BRESLAUR, ***Sind originale Synagogen- und Volks- Melodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?*** Vortrag. — Leipzig, 1898. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Il Breslaur ha voluto dimostrare che non esiste una musica specificamente ebraica (forse per lasciar tutto intero il suo merito ad un'altra specie di *Giudaismo* nella musica moderna) nel senso che le note melodie siano originate solo ed unicamente da uomini di razza israelita o siano avanzi dell'antica musica de' templi.

Egli ha raccolto buon numero di canti ebraici, che non figurano tutti in quest'opuscolo, ed ha studiato se vi si possa rintracciare un segnacolo speciale, per cui la musica della sinagoga si distingua da quella dei popoli. Egli, dietro minuto esame, sulla scorta di esempi e raffronti, confortato dalle opinioni e dalle sentenze delle più alte autorità della scienza e dell'arte, riconosce che sulla maniera di cantare della sinagoga sempre esercitarono un influsso i canti dei popoli, fra i quali vissero gli ebrei. È notevole la somiglianza della canzone *Kol nidre* con un motivo adoperato da Beethoven nell'*Adagio un poco andante* del Quartetto in *do* ♯ minore.

In conclusione, analogia vi è sempre fra un canto ebraico e un modo musicale popolare o artistico: quando è una canzone, una danza, una zingaresca, una ballata, un brano di un componimento in genere più o meno antico. Ma di puro veramente ed originalmente ebraico, studiate le fonti, nulla si può dimostrare. È una questione trattata con molta serietà e diligenza. L. TH.

Critica.

G. MONALDI, ***Verdi***. — Un vol. in-12° (con un ritratto e il *fac-simile* di una lettera). — Torino. Fratelli Bocca.

A proposito di questo libro, uscito or ora in edizione italiana, ci piace riportare i principali giudizi della stampa tedesca:

Signale für d. Musikalische Welt, N. 7, 1898:

Giuseppe Verdi e le sue opere di GINO MONALDI.

All' infuori dell' opera del Pougin non abbiamo conoscenza di altro lavoro che si occupi con serietà e con ampiezza del ve-

nerando maestro. Ultimamente il signor Gino Monaldi, uno scrittore italiano molto competente nella critica musicale, ha dedicato uno studio al suo celebre compatriota e all'opera sua..... Ci siamo persuasi che l'opera del Monaldi in Italia, come in Germania, come in qualunque altro paese, desterà un grande interesse e avrà uguale successo dappertutto. Anche se non consideriamo che egli tratta di un compositore che è fra quelli che godono la più grande stima e popolarità, il signor Monaldi tratta la materia con molta competenza, profondità e anche con un fine sentimento psicologico. Alcune digressioni dal tema che egli si era imposto, come anche una scorsa inutile nel campo filosofico saranno perdonate allo spiritoso e valente scrittore italiano, compreso dell' importante argomento. E nelle pagine del libro del Monaldi si trova, in mezzo alla notoria ammirazione e affezione pel maestro, che però non è mai cieca, una notevole imparzialità di giudizio.

Il Monaldi ci fa passare sotto gli occhi con evidenza ed eloquenza lo sviluppo del Maestro nelle sue opere a cominciare dall' *Oberto*, dato nel 1839 dall'allora ventiseienne musicista e che fu pure il suo primo successo teatrale, a venire fino al *Falstaff*. La parte più interessante del libro è quella che tratta degli avvenimenti che hanno luogo prima della composizione del celebre trio *Trovatore*, *Traviata* e *Rigoletto* (1851-1853) e nel periodo seguente fino alla composizione del *Ballo in maschera* (1859). Coll'*Aida* (1871) e colla *Messa di Requiem* ci troviamo di nuovo in un ambiente familiare. Anche la meravigliosa evoluzione che il maestro compì nella tarda età e che ci manifestò nell'*Otello* e nel *Falstaff* è ancora nella mente di tutti. E il Monaldi giustamente ne parla con competenza particolare e ne fa risaltare tutti i pregi.

Forse molti non conoscono che Verdi nel principio della sua carriera scrisse un'opera comica, come pure ignorano i tragici momenti nei quali fu scritta. Egli aveva poco prima perduta la moglie e i suoi due figliuoli. L'opera gli era stata comandata dal Merelli, impresario della Scala di Milano, dopo il successo del suo *Oberto*. Essa era intitolata: *Il falso Stanislao o un giorno di regno* e fu un insuccesso. Più tardi il Merelli pose fra le mani al giovane e coraggioso compositore un libretto che era stato scritto pel Nicolai e che da questi era stato rifiutato, il *Nabucco* di Solera. Verdi lo compose in un tempo brevissimo e al 9 marzo '42 esso andò in scena alla Scala e fu un completo successo. La prima donna era Giuseppina Strepponi, una delle più grandi cantanti italiane, che divenne poi la sua seconda moglie. Poi si hanno successi su successi. *Lombardi* (Milano), *Ernani* (Venezia), *I due Foscari* (Roma),

tutte opere che si uniformavano anche a un concetto politico. Successi patriottici, come dicevano i nemici del Verdi. La sua fama di artista compositore non poteva più essere scossa quando ebbe due insuccessi colla *Giovanna d'Arco* e coll'*Alzira* che fu data in Napoli e che non risorse mai più. Anche *Attila*, sebbene fosse data a Venezia con uno splendido allestimento, non resistette, come pure il *Macbeth*, che Verdi tenne sempre in gran conto. Dagli aneddoti riportati dal Monaldi sulla celebre cantante la Barbieri-Nini che cantava la parte di Lady Macbeth, possiamo arguire la scrupolosa esattezza colla quale Verdi voleva che fosse allestita una prima recita delle sue opere .....

Deutsche Musiker Zeitung. Berlin, 4, 29, 98:

Quest'opera è in sommo grado interessante per chi voglia essere informato del cammino percorso dal Verdi e della sua influenza sull'opera italiana. La storia delle diverse opere del Maestro è compilata colla più grande erudizione, e svolta in modo attraente e la lettura è molto piacevole.

Zeit und Geist di Berlino:

Il recente libro del Monaldi, la biografia di Giuseppe Verdi, il decano dei compositori italiani, è molto bello ed interessante; e si raccomanda non solamente allo specialista ma anche all'uomo colto per la chiarezza e semplicità dello stile come per la larghezza con cui è trattato l'argomento. Precede una serie di considerazioni sulle condizioni del teatro e specialmente della musica in Italia all'epoca nella quale cominciò la carriera del Maestro, poi il Monaldi ci fa assistere all'avventurosa vita del celebre musicista, ci dice delle sue lotte e del suo trionfo e ci fa conoscere i cantanti, i direttori, gli impresari che collaborarono alle sue opere, come pure il pubblico che era chiamato a dare la celebrità al Maestro collo scoppio del suo entusiasmo. Tutto ciò ci fa passare innanzi agli occhi: e che egli sia un critico eminente nessuno ne dubiterà dopo di avere letto il primo capitolo del libro. Non è l'entusiasta che scrive, nemmeno l'ammiratore che nel suo feticismo confonde la biografia coll'apologia, e nemmeno l'esclusivista che non approva che ciò che è ultra classico o ultra moderno.

Invece egli è il critico musicale completo e intelligente che con imparzialità e convinzione espone i suoi pensieri e le sue opinioni come gli vengono dettate dal suo sentimento.

Litterarische Jahresberichte. Münster:

È un'opera attraente e scritta egregiamente. Come già si può rilevare dal titolo, non era da aspettarsi una metodica biografia del vecchio Maestro nè un'analisi delle sue numerose composizioni. Egli suppone che molte cose siano già conosciute, così sorvola sulla sua prima giovinezza e anche riguardo alle sue opere bisogna conoscere già in parte il soggetto, per provare il dovuto gusto nella lettura di questo lavoro. Però il libro ci presenta una quantità grande di cose interessanti e getta molta luce sulle condizioni musicali di una epoca nella quale fiorirono i Bellini, i Donizetti, ecc. ecc. Essa ci informa dell'ingresso della musica Wagneriana in Italia, e assistiamo a una quantità di fatti importanti che ci fanno capire completamente la figura potente del nestore della musica italiana.

Die Lyra, N. 6. Wien:

Quest'opera ci rappresenta in modo esauriente e competente anche dal lato critico la figura completa del grande e celebre maestro italiano nella sua vita e nelle sue opere; che nell'essenza più intima dell'opera sua è così imparentata colla vita e coll'arte tedesca da supporre che oltre le numerose e visibili influenze artistiche subìte dalla Germania, questo grande carattere musicale abbia pure subito l'influenza del sangue tedesco che lasciò sì larghe tracce di sè nell'Italia settentrionale. L'evoluzione artistica di Verdi è esposta in quest'opera in maniera esauriente ed esatta e la vita intima del Verdi è lumeggiata con interessanti aneddoti personali e con lettere.

Neue Freie Presse (Hanslik), 22 novembre 1898:

Nè voglio farmi sfuggire l'occasione, che difficilmente mi si offrirebbe dinuovo, di richiamare l'attenzione su un nuovo prezioso libro intorno al Verdi *(G. Verdi e le sue opere)* di GINO MONALDI, L'autore è uno stimato critico musicale italiano, il quale conosce a fondo non solo le opere del Verdi, ma anche la vita, l'evoluzione artistica e la personalità di lui.

Il libro del Monaldi tratta diffusamente delle ultime opere *Otello* e *Falstaff* e della *Messa di Requiem.* Una breve lettera del Verdi (che in generale non ama di scrivere lunghe), subito dopo la prima esecuzione della *Messa di Requiem* a Vienna, il 12 novembre 1875, dichiara: « Poichè lo vuoi, ti dirò che la *Messa* è riuscita benissimo..... ».

Il Monaldi parla del Verdi con profonda venerazione senza tuttavia

stancarci, come tanti critici italiani, con insulse frasi senza gusto. Egli considera le ultime opere verdiane non solamente con occhio critico esercitato, ma con criterio storico. Valga a provarlo e a conchiudere questa nostra notizia un giudizio dell'autore sull'*Otello* e sul *Falstaff:* « Innegabilmente — dice il Monaldi — un nuovo Verdi è venuto fuori da questa sua ultima espressione d'arte. E il nuovo Verdi non è più del popolo: di quel suo popolo entusiasta e delirante che accompagnava il Maestro della rivoluzione italiana dal *Nabucco* all'*Ernani*, dall'*Ernani* all'*Attila*, dall'*Attila* al *Trovatore*, dal *Trovatore* al *Ballo in maschera*. Quel popolo soggiogato e rapito dal genio affascinante del compositore ha potuto seguirlo, esultante, fino all'*Aida*. E qui s'è fermato. Per la storia il musicista dell'*Otello* e del *Falstaff* è pur sempre grande, fors'anche più grande che non fosse per il passato; ma per la leggenda popolare Giuseppe Verdi finisce con l'*Aida*..... ». L'arte di Giuseppe Verdi, del compositore supremamente italiano, la cui storia artistica è intimamente legata a quella della patria, e che, per circa venti anni, ha fatto vivere l'Italia soltanto nella gloria dell'arte, non appartiene più nella sua ultima espressione, solo all'Italia. Quest'arte scaturisce pur sempre dal genio e dal sentimento del Maestro; ma sì l'uno che l'altro han dovuto trasformarsi sotto l'impulso di una forza cosmopolita, della quale il Verdi, prevedendone lo sviluppo audace e tumultuoso, volle, come per il passato, impadronirsi per condurne e regolarne il movimento.

***ADOLPF ALB. SCHMITZ**, Erklärung des Tongemäldes " Cis-moll Sonate „ von Beethoven.* — Barmen. Hyll e Klein.

È un fascicolo pieno di un guazzabuglio di cose che, ben spesso, nulla hanno a vedere con la Sonata in *Do diesis min.* di Beethoven. L'autore incomincia col comparare i giudizi dati sulla celebre sonata da parecchi critici, e poi ci parla della sua interpretazione, perdendosi in mezzo a tali e tante divagazioni che finisce col dimenticarsi dello scopo principale del suo libriccino. E lui stesso, accortosi certamente di ciò, cerca scusarsi nella prefazione, avvertendo che: « per rendere comprensibile anche ai cantanti (?!) la mia interpretazione son costretto ad essere alquanto prolisso » ed un po' prima: « prego che il lettore non si dimentichi che io ho solo frequentato la scuola elementare ». Curiosa confessione!

B. M.

***HERMANN KRETZSCHMAR**, Führer durch den Concertsaal.* I Abtheilung: *Symphonie und Suite.* In-8°, di pag. 703. — Leipzig. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Coloro che si occupano di musica sinfonica devono essere grati al prof. Kretzschmar, che ha scritto a questo proposito un libro di

una rara praticità. Egli mette in fatti sotto gli occhi del musicista, con analisi densa, concisa e però musicale, ciò che di più interessante, nella sua infinita varietà, ha prodotto la musica orchestrale dalla fine del XVI secolo in Italia fino ai giorni nostri, fino alle opere originali degli ultimissimi e più celebrati compositori russi.

Se si eccettuano i *concerti grossi* di Händel (e così dev'essere dei concerti grossi italiani de' predecessori e contemporanei suoi) i concerti brandeburgiani di Bach, i poemi sinfonici di Liszt e dei suoi imitatori, opere queste, di cui l'A. terrà il conto dovuto nella parte finale del suo lavoro, si può dire che il patrimonio della musica sinfonica sia, in quest'opera, esposto al netto del suo valore reale.

Dall'antica *suite* e *sinfonia* il Kretzschmar procede, offrendo saggi e studi importanti sulla forma d'arte nella musica. Egli conduce il musicista che s'affida alla sua mano esperta, tra le interne complicazioni dei lavori, dei quali mostra la struttura e la significazione, così particolareggiata come totale. Egli mostra ancora qual sia l'anima dei grandi artisti creatori e la relazione che le loro opere contraggono coll'epoca rispettiva, colle correnti intellettuali, che ne accompagnano la nascita ed il successo. Come indica il titolo del libro, questi singoli saggi d'analisi sono esposti in modo che, oltre a fornire vere e musicali cognizioni sulle forme sinfoniche, possono servire anche ai frequentatori dei concerti. I quali s'affidino pure al Kretzschmar come al loro mentore, chè i suoi lavori, guide illustrate da molti esempi, saran loro utilissimi.

I temi principali delle opere passate sotto l'esame diligente ed acuto del Kretzschmar sono esposti quando nelle primitive lor forme, quando ad uno stato avanzato del loro sviluppo, quando nelle relazioni che essi incontrano e mantengono, attraverso fasi svariate, colle strutture, coi temi e colle figurazioni secondarie. Nulla di più pratico, in verità, per giovare agli uditori che sentono composizioni sconosciute o difficili.

Il Kretzschmar ha redatto le sue guide per quelle composizioni che egli stesso ha diretto nei concerti durante il corso di molti anni. Il concetto che egli se n'è formato non può non essere pratico. Poichè la storia e la critica, egli dice, sono inseparabili, mi si scuserà se io giudico composizioni e compositori. Ciò è tanto più giusto che avvenga nel suo caso. Egli ha accettato od ommesso, ha trattato più distesamente o più brevemente musicisti ed opere, a seconda della loro posizione nel repertorio moderno o a seconda della loro importanza storica. Ma, francamente, sotto l'aspetto storico egli è limitato. Forse doveva essere così per lo scopo pratico

del suo libro. Egli, in fatti, per ciò che riguarda lo sviluppo della suonata d'orchestra, in Italia e fuori, e quello della *suite* prima e dopo il suo risolversi nella *sinfonia*, è costretto a mantenere una tale concisione, per cui molti sono i punti che restano scoperti e molte le lacune. Per esempio, della forma istrumentale ampliata da G. B. Vitali non è traccia alcuna. Se della suonata o sinfonia è fissata l'origine con le opere istrumentali di Andrea e Giovanni Gabrieli, ciò che non è del tutto esatto, del suo sviluppo il Kretzschmar propriamente non riferisce che alcuni dati. Ma ciò che è nesso, trasmissione, trasformazione dell'intima forma, modo di espressione del contenuto, rimane solo empiricamente rappresentato. Io pertanto voglio lasciare inosservata questa parte, diremo così, storica, trattata in modo un po' dilettantesco, e in cui, di quando in quando, fa capolino qualche inesattezza nei nomi de' musicisti. P. es., Banchieri è sempre scritto *Biancheri*.

Come per la sinfonia, altrettanto dicasi per le forme di danza introdotte nella *suite*. Fino agli articoli su Haydn, vale a dire su tutto il periodo in cui la *suite* dimostra la sua pura derivazione italiana, sia essa tra le mani di Hausmann, di Hassler, di Franck, di Giorgio Muffat, di S. Bach, di Händel, di Rameau e di Gluck, il Kretzschmar non ha fatto che delle semplici trascrizioni di date e di nomi, ricostruendo una successione cronologica ed esponendo una dimostrazione tecnica affatto isolata. E neppure nel significato e nello spirito delle *sinfonie*, delle *toccate* e delle *intrade*, solite a vedersi nelle opere dell'epoca di Monteverdi, egli è penetrato; perchè, ciò facendo, egli avrebbe visto che esse non si isolano, come pezzi istrumentali, specialmente in Monteverdi; ciò che egli erroneamente ammette. La sinfonia italiana però dei tempi di Scarlatti, di Vinai, Leo, Pergolesi e Jommelli, e la sinfonia francese di Gluck, Händel e Rameau sono le meglio tratteggiate, fra molte forme, p. es., di S. Bach, F. E. Bach e Benda, che meriterebbero ben altro esame.

L'importanza del libro del Kretzschmar comincia coll'esame delle sinfonie di Haydn. E delle principali tra queste egli ci dà un'analisi accuratissima, tutta cosparsa di giuste e sottili ed originali osservazioni. Altrettanto egli fa per le principali sinfonie di Mozart e per tutte le nove sinfonie di Beethoven. Specialmente importanti sono queste analisi per ciò che riguarda la verificazione degli effetti orchestrali, misurati nell'atto pratico dell'esecuzione. Mi pare che il Kretzschmar sia particolarmente felice in questa parte, che mostra di conoscere forse più d'ogni altra, anche pei rapporti che questi rappresentanti della sinfonia classica contraggono fra di loro.

Per es., lo sviluppo del sinfonismo, il suo passaggio a sempre più eloquente arte di espressione e a sempre maggiore indipendenza con Beethoven, è colpito chiaramente, benissimo. È difficile dir cose nuove su questo punto: è forse più questione di un lavoro di sintesi. Qui il Kretzschmar si è addimostrato critico profondo.

L'A. procede ora nell'esame di altre opere sinfoniche che rappresentano forze secondarie a lato dei colossi della sinfonia classica, o ancora riguardano precursori e musicisti della scuola romantica, cioè Dittersdorf, di cui l'A. rivela parecchie composizioni orchestrali, pressochè dimenticate oggi, ma interessanti per lo sviluppo formale della sinfonia, Méhul, Cherubini, che si collegano ad Haydn, mentre poscia si riferisce ai Mozartiani Sterkel, Witt, Wölfl e Wilms ed ai Beethoveniani Neukomm, Czerny, Ries e Schubert.

Un'altra parte diversa è quella che comprende i rappresentanti della sinfonia nella Germania settentrionale, e comincia coi nomi dei due Romberg, di Schneider e Kallivoda. Nell'indirizzo fantastico del romanticismo, rappresentato da Weber e più tardi da Onslow, la critica è poco fondata, mentre nell'indirizzo romantico sentimentale di Spohr e di Mendelssohn essa si mantiene troppo isolata nel campo musicale; e nel romanticismo ingenuo, in cui, tra molti nomi di secondaria importanza, c'incontriamo nel suo rappresentante principale, Schumann, è toccata un'interessantissima serie di rapporti fra diverse specie di lavori musicali.

Ora il Kretzschmar molto ingegnosamente dimostra una simile varietà di stili, collegandoli poscia come anelli di una stessa catena e giovandosi perciò di buon numero di lavori e, come sempre, dell'esemplificazione grafica musicale. Il suo esame accurato può rispondere ad esigenze estetiche, storiche e puramente musicali insieme.

La materia che segue tanto più interessa noi, in quanto più concerne il movimento musicale odierno, al quale il pubblico è avvinto colle maggiori simpatie. Si tratta della musica sinfonica a programma e dell'indirizzo nazionale della sinfonia. E se nazionale egli sia, lo vediamo infatti nelle opere di Berlioz, che il Kretzschmar tratta con evidente cura e speciale compiacimento. Ed ha ragione, perchè la musica a programma deve al Berlioz l'attuale sua posizione. Era naturale che a Berlioz seguisse il Liszt, di cui l'A. presenta due sinfonie, oltre la sinfonia *Dante*. Vi succede l'esame di opere sinfoniche di Raff, Rheinberger, H. Hofmann e Goldmark. Nella linea della sinfonia a programma noi troviamo ancora una sinfonia di Riccardo Strauss « *Aus Italien* », quindi « *Sogno e*

realtà di F. Scharwenka, « *Wallenstein* » di V. D'Indy, « *La Mer* » di Paul Gilson, tre *suites* di Bizet e le note *suites* di Saint-Saëns, Massenet e Godard. Di Rimsky-Korsakow, il primo musicista russo che abbia scritto una sinfonia, troviamo analizzate due *suites* originali; a queste seguono opere di Gade, Tschaikowsky, Swendsen, Grieg, Sinding e Cowen. Dal punto di vista della originalità e della sostanza tematica tratta da canti popolari o danze nazionali, è ricchissimo ora il campo percorso dall'A., specialmente poi in fatto di opere appartenenti a musicisti slavi, boemi e russi. Dal vecchio Tomaschek a Kittl, a Smetana, a Dworak, di cui il Kretzschmar esamina cinque sinfonie; a Tschaikowsky, Borodine e Glazounow, anch'essi rappresentati con tre o cinque sinfonie ognuno, è una fitta sequela di lavori sorprendenti, attraverso i quali passa la mano esperta del musicista, rivelando bellezze di forma, d'espressione e d'istrumentazione, illustrando lo stile ed il temperamento dei compositori, molteplici rapporti originali fra le opere e particolarità biografiche.

L'ultima parte del volume tratta della *suite* moderna e del nuovo sviluppo che ha preso la sinfonia classica. La *suite* che si attiene alle classiche tradizioni, e che ricomincia a fiorire con F. Lachner, e non già con Raff, come giustamente ristabilisce il Kretzschmar, è oggetto delle ricerche più dettagliate. E bene sta; poichè questo genere di componimento è, come il Kretzschmar ci fa vedere, fecondo di altri saggi bellissimi, quali sono le *suites* e le serenate di Grimm, di Jadassohn, Brahms, Volkmann, Gade, Fachs, Draeseke, Mozkowsky Rezničzek.

In quanto alla sinfonia moderna, che ha seguito da prima le deboli traccie di Mendelssohn e di Schumann, essa non poteva avere vita e non l'ebbe. Il primo di questi compositori andò presto giù di moda come presto in moda era venuto. Il secondo non è un sinfonista, e i suoi imitatori non poterono trarne che forme episodiche, debolezze e romanticherie piccine. Tra costoro, tuttavia, si trova eccezionalmente l'autore di ottimi lavori orchestrali, com'è il Reinecke colla sua terza sinfonia. E in ugual progressione, come impallidisce l'influenza dei maestri principali del romanticismo, così cresce quella di Beethoven. Il Kretzschmar dimostra questa verità con opere importanti, tra le quali sono sei sinfonie di Rubinstein, tre di Volkmann, quattro di Gernsheim ed altre opere di Dietrich e di Draeseke, di Goetz, Brahms, Bruckner (quattro sinfonie), Mahler, Fuchs e Klughardt. Specialmente della « *Sinfonia tragica* » di Draeseke il Kretzschmar ha rilevato le qualità importanti.

L'opinione dell'A., riguardo alla sinfonia secondo classico modello,

è che questa forma d'arte abbia recentemente aumentato di qualche buona composizione il patrimonio artistico dei francesi, per quanto i compositori russi possano oggidì mostrare buon numero di opere sinfoniche, che stanno sulla linea di confine tra la maniera nazionale e l'internazionale o tedesca. Perciò egli si occupa ancora della *Sinfonia* in *Re minore* di Cesare Franck, di tre sinfonie di Saint-Saëns, con speciale riguardo alla seconda e alla terza, e di due sinfonie di Widor.

Mi pare che altro non occorra per segnalare l'importanza dell'opera critica che il Kretzschmar ha incominciata. Che la sua operosità gli sia propizia e dia a noi il modo di ammirare tanta dottrina e così agile ingegno anche in avvenire. L. TH.

***AUTORI DIVERSI**, Musiker und ihre Werke. Die beliebtesten Symphonien und Symphonischen Dichtungen des Konzertsaals*. Nebst einer Einleitung etc. von A. Pochhammer. Un vol. di pag. 411. — Frankfurt a. M. Verlag von H. Bechhold.

Un bene inteso manuale pratico del sinfonista potrebbe chiamarsi questo libro, in quanto esso mette sotto gli occhi del lettore la struttura di quegli eletti componimenti, che hanno un'importanza riconosciuta generalmente nello sviluppo della sinfonia e sono parte stabilita nei programmi dei grandi concerti.

Il Pochhammer, nella introduzione del libro, espone lo sviluppo storico della sinfonia, ordinando le singole discussioni in modo appunto da lasciar apparire qual sia la successione continua delle sue fasi evolutive. Dalla sinfonia di Haydn egli ci conduce così fino ai poemi sinfonici di Riccardo Strauss. A ciascuno dei grandi nomi che stanno fra questi due poli, è assegnata la propria posizione storica, tanto in riguardo al maggiore o minore sviluppo della forma, quanto alla maggiore o minore importanza del concetto. Così una gran linea di divisione viene tracciata fra i sinfonisti classici ed i romantici.

Il Pochhammer considera le opere dei neo-romantici non come segni precursori di decadenza della vera arte, ma solo come digressioni, deviazioni nel suo sviluppo. Egli crede che anche questo indirizzo reagente e passeggero servirà al progresso dell'arte.

Sia come vuol essere, questo è certo che l'A. assegna ad ogni sinfonista puro, fino a Tschaikowsky, il suo giusto posto, e che dei quattro sinfonisti programmatici Berlioz, Liszt, Raff e Riccardo Strauss, egli parla con serenità e conoscenza squisite, solo mettendo in seconda linea qualche nome, che forse meriterebbe maggior rilievo, come Rubinstein e Rimsky-Korsakow. In ogni modo, mi sembra assai bene colpita la natura di questa evoluzione della sinfonia,

come anche caratterizzate mi sembrano, in gran parte, le qualità specifiche dei singoli compositori.

Parecchi noti musicisti hanno contribuito, coi loro articoli, alla compilazione di questo libro. Da ciò è derivata una maggior larghezza di vedute e si è evitata una sistematica metodicità di lavoro, la quale gravita alle volte un po' troppo sull'interesse vero che hanno queste esposizioni analitiche. Dire che esse sono condotte con diligentissimo sapere è superfluo, quando si tratta di eruditi e musicisti come il Riemann, l'Humperdinck, il Knorr, il Glück, l'Hahn, il Widmann, il Müller Reuter, e di lavori, in cui i tedeschi hanno pei primi dischiuso un largo campo d'osservazioni, mostrandosi, sopra tutto in questioni di metodo, maestri a tutti.

Le opere analizzate ed illustrate con opportuna copia di esempî sono: Tre sinfonie di Haydn, due di Mozart (quelle di Beethoven sono comprese in un volume a parte), due di Schubert, di Mendelssohn, di Schumann e di Brahms, la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, la *Sinfonia Faust* e i *Preludi* di Liszt, l'*Im Walde* di Raff, la *Sinfonia patetica* di Tschaikowsky e tre poemi sinfonici, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegel* e *Don Quixote* di Riccardo Strauss.

Gradito compagno, si può dire questo bel libro, dello studioso delle forme sinfoniche e dell'amatore di concerti. L. TH.

Estetica.

J. *KLECZYNSKI*, *Chopin's grössere. Werke.* Ins Deutsche übertragen von A. C. H.... herausgegeben von Natalie Janotha. — Leipzig, 1898. Breitkopf und Härtel.

Se Beethoven è spesso incompreso, Chopin è trattato un po' alla leggera da molti interpreti, e n'è causa il fraintendere il tempo *rubato* che trascina ad un'interpretazione pseudochopiniana sdolcinata e grottesca. Uno studio completo su Chopin vorrebbe un maggior volume ed anche un esame critico dei testi come fu già detto nella *Rivista* da altro collaboratore. Il Kleczynski si limita a spiegare i caratteri dello stile di Chopin e a fissar le norme principali per una retta esecuzione, e questo con intelligenza e fine giudizio; egli discorre solo di alcune opere scelte fra i notturni, le ballate, le polacche e le meravigliose mazurke. A proposito della grande polacca in *La* bemolle con ragione l'A. protesta contro la frequente abitudine d'eseguirla troppo veloce allo scopo di rendere più brillante il passo ad ottave nella mano sinistra (virtuosismo affatto ridicolo in un concertista); e se n'ha l'assurdo che l'accom-

pagnamento, non già il canto determina il movimento del pezzo. Un'esecuzione superba, in tempo moderato e ben accentuata nei ritmi l'udii dal D'Albert nel 1884; mi restò per sempre impressa e la ricordo come se fosse da ieri, mentre, ho dimenticato tante altre audizioni, anche recentissime, di pianisti « a vapore ».

A ben penetrare la musica di Chopin resta sempre a raccomandarsi il libro di Liszt. Il volumetto inoltre contiene alcuni consigli tratti dall'opera « Méthode des Méthodes » di cui l'editrice possiede il manoscritto ed è adorno di due ritratti e d'un facsimile (Mazurka in *Do magg.*) di quelle « zampe di mosca » quali sembrano i manoscritti di Chopin. A. E.

Opere teoriche.

S. JADASSOHN, Trattato d'armonia. Traduzione italiana dal (sic) M° M. Gherzoff Gherzfeld. — Lipsia, 1898. Casa editrice Breitkopf u. Härtel.

— *Trattato di contrappunto semplice, doppio, triplo e quadruplo.* Traduzione italiana di Carlo Perinello. — Id., id.

La recensione di questi due trattati essendo già apparsa in questa Rivista, i lettori ne conoscono il contenuto. Ragione per cui io non mi ripeterò. Amendue le traduzioni rivelano a bastanza conoscenza della materia, ma non sempre sufficiente cognizione della lingua italiana. Vi sono improprietà di espressioni e versioni *ad literam*, che rendono oscuro il senso di certi passi.

Specialmente il compito del signor Gherzoff non si presentava facile, anche perchè egli si cimentava a scrivere in una lingua che non è la sua. Si notano scorrezioni qua e là, ma sono piccoli inconvenienti, che non pregiudicano il valore del libro, e scusabili d'altronde, per rimediare ai quali basterà un po' di buon senso nei lettori.

Credo che questi due trattati serviranno benissimo allo scopo pratico dell'insegnamento. In pochi libri si trova condensata così ordinatamente tanta copia di teoria e di esempi chiarissimi. Nel trattato d'armonia il lettore troverà anche due saggi sull'*udito musicale* e sopra *il contenuto e la forma*, i quali però lascierebbero ancor meglio apprezzare la chiarezza e l'efficacia dello scritto tedesco, se riveduti.

Dal trattato di contrappunto apprenderà l'allievo, sopra tutto con molto esercizio, ad assimilarsi la voluta indipendenza nel moto delle parti, carattere che, se non è propriamente esclusivo della scuola classica tedesca, vi è certo, dopo Bach, stabilito più solidamente che in qualunque altra. Lo stile di Bach e di Händel è specialmente coltivato dal trattatista.

Al professore Jadassohn l'augurio di un suo fedele discepolo, che anche gli altri trattati suoi vedan la luce in lingua italiana.

L. TH.

***JOS. BERNARDS**, Erstes Arbeitsheft zur Allgemeinen Musik- und Harmonielehre.* — Aachen. Verlag von Albert Jacobs et Co.

È uno dei fascicoli, nei quali l'A. ha divisa la sua operetta sulla teoria della musica e dell'armonia. Egli vi dispone brevemente e praticamente la materia dei primissimi lavori sui segni della grafia musicale. L'allievo ripete questi esercizi in uno spazio vuoto, cui provvede il fascicolo stesso; e così alla pratica della notazione unisce progressivamente le cognizioni degli accordi e dell'accompagnamento.

L. TH.

Strumentazione.

***MICHELE RUA**, Cenni di storia dell'arpa, raccolti e coordinati.* — Roma, 1898. Scuola tipografica Salesiana.

Come opuscoletto senza pretesa alcuna veramente, e destinato a fornire qualche debole informazione storica e pratica sull'uso dell'arpa, esso potrà servire per i soliti allievi e maestri, ai quali dir meglio e di più forse non gioverebbe. Un po' meglio riuscito è qualche cenno nella parte pratica. Le poche pagine della parte storica contengono un' accozzaglia disordinata di informazioni scelte malamente, superficiali ed inesatte. Basta questa: « Nelle canzoni popolari dei Cambriani, Irlandesi, Scozzesi ed Anglo-Sassoni si trova l'arpa che accompagna il flauto, la cornamusa, il cornetto, in bella forma d'arte e di espressione ». Dunque ormai una canzone accompagnata da una piccola orchestra. Rallegramenti, signor Rua, per questa bella scoperta!

Ma anche nella parte pratica sono, in sostanza, ripetute sommariamente le solite cose, che si trovano nei trattati d'istrumentazione. L'opuscolo del Zabel, stampato tre o quattro anni fa, è corredato di molto maggiori notizie anche in riguardo storico, pur essendo essenzialmente pratico. In quest'ultimo senso il libercolo del Rua è troppo povero ed affatto inutile. È poi notevole a bastanza che, trattandosi di un opuscolo uscito nel 1898, l'A. abbia creduto di non occuparsi affatto della nuova arpa cromatica. Che ciò non entra forse nel campo della evoluzione storica dell'arpa? E giacchè parecchio s'è scritto, bastava raccogliere. Ma era un'esigenza. Bisognerebbe poi correggere almeno parecchi nomi sbagliati, come Gluk, Schuman, Saint-Saëns, Kalbrenner, Glinka ed altri. L. TH.

***HERMANN RITTER**, Die fünfsaitige Altgeige, Viola alta, und die sich daran knüpfende eventuelle Weiterentwicklung der Streichinstrumente.* — Bamberg. Druck und Verlag der Handels-Druckerei.

Ermanno Ritter, questo benemerito studioso delle proprietà degli strumenti ad arco, il rigeneratore della *viola alta*, ha recato già noti ed importanti servigi o modificazioni utili per ciò che si riferisce alla costruzione di detti istrumenti. Qualche anno fa mi pare che egli costruisse un ponticello a tre piedi, mediante il quale si poteva migliorare il suono delle corde *re* e *la* del violino.

L'infaticabile osservatore, in questo suo opuscolo, sviluppa, sulla base della *viola alta* a cinque corde, che ha l'estensione di cinque gradi, ossia di una quinta, sotto al violino, la sua nuova idea di aggiungere una corda a tutti gli attuali istrumenti ad arco. Ai contrabbassi egli propone di aggiungere una corda profonda *do*, al violoncello una corda *Re*[1], alla viola una corda *mi*[1] e al violino una corda *si*[2]. Ciò amplierebbe la facoltà d'espressione che hanno questi istrumenti, potendo essi così possedere tutta quanta l'estensione dei suoni in modo possibilmente più comodo per suonare. Il Ritter ha già sciolto, in parte, il problema colla sua *viola alta*, che ha avuto il miglior successo presso i musicisti. Del resto un violino-(alto) a cinque corde, cioè coll'aggiunta di cinque gradi, una quinta sotto al violino attuale, fu già usato, benchè forse eccezionalmente, in Italia alla fine del secolo XVII, ed io conosco delle suonate composte nel secolo XVIII per un sì fatto istrumento. L. Th.

Musica.

***BRUNO MUGELLINI**, Sonata* in *Sol minore* per piano e violoncello. — Lipsia. J. Rieter-Biedermann.

Presso di noi la musica per violoncello non conta, almeno nelle forme superiori, opere numerose; e ci è gradito l'annunziare ai cultori del simpatico strumento la sonata del M° Mugellini, un lavoro che da solo basta al buon nome d'un artista e sta fra le più belle cose della odierna musica strumentale italiana; della quale è confortante seguire i progressi, e dove sembran rifugiarsi i nostri migliori ingegni, dato il cattivo vento che soffia in teatro. Nella sonata del Mugellini tutto dimostra un'educazione artistica eletta, un gusto raffinato dallo studio de' classici; le idee sono belle, nobili; il maestro ha l'arte del disporle e l'attrattiva è costante nel corso della composizione. I pregi dello stile si scorgono sin dal principio nella severità, nettezza di disegno del primo tempo; felicissimo è il passaggio alla seconda parte; il lavoro tematico svolto

nella regione dei *diesis* dà nuova vita alle idee ed evita la flacchezza incruente alla tonalità di *Sol minore*. Lo scherzo, anzichè essere in spiccato contrasto col primo tempo, pare ne voglia continuare l'impressione ed ha carattere di elegante compostezza. Squisita, in una parola, è la romanza. Il primo tema del finale, ben definito ci richiama, per unità di concetto al primo tempo; ma dopo la musa del compositore muta ad un tratto fisonomia nel secondo motivo assai delicato e languido; viene un momento d'effusione lirica; e così l'A. ridesta l'attrattiva nell'ultima parte della sonata, che qualche volta, anche in buoni maestri, dà segno di debolezza.

L'A. fa uso con parsimonia del motivo di reminiscenza; alle chiuse dello scherzo e del finale ritorna il secondo tema del primo tempo, un motivo che si risente volentieri. Anche la tecnica pianistica è trattata con particolar eleganza.

Auguriamoci un seguito alla bell'opera; e le nostre congratulazioni all'egregio maestro. A. E.

J. B. CRAMER, 84 célèbres études revues par A. Wouters. — Bruxelles. J. De Katto.

Dopo che la grandissima maggioranza delle scuole di pianoforte ha adottato l'edizione degli studî di Cramer fatta da Bülow, trovandosi concorde ogni insegnante nel riconoscerne il grande valore, non si comprende lo scopo d'una ristampa di tutti gli 84 studî di Cramer. Le ragioni che indussero Bülow a farne una scelta di soli 50 ed a riordinarli, sono troppo note e troppo bene da lui esposte, perchè dobbiamo ripeterle; ci sembra quindi assolutamente inopportuno il tentare la resurrezione degli altri 34 studî, che facevano parte della raccolta originale, lasciandoli per di più nello stesso ordine ad essi dato dall'autore.

Lo scopo del prof. Wouters, nel pubblicare la sua revisione, è stato certamente quello di combattere le esagerazioni (ed in ciò abbiamo *in parte* gli stessi ideali) della diteggiatura di Bülow, esagerazioni dovute non tanto a lui, illustre capo-scuola, ma ad alcuni de' suoi seguaci che spinsero il sistema sino agli estremi limiti. Oggi, ben pochi pianisti adottano il sistema del continuo cambiamento delle dita, e mi si permetta di dire che gran parte di questi sono più insegnanti che esecutori. Se noi paragoniamo la diteggiatura adoperata dagli esecutori contemporanei più provetti con quella di alcuni pedagoghi bülowiani, ci apparirà evidente quanta differenza passi fra l'una e l'altra, e saremo convinti che le teorie di Bülow vennero accettate dai primi con giusta misura. Un po' di ritorno all'antico, preso come antidoto al *troppo moderno* di certi tecnici,

è un bisogno sentito da molti, ma il Wouters però è stato, a nostro avviso, troppo reazionario: la diteggiatura *a scambio* è addirittura abolita. Il rimedio ci sembra troppo radicale ed eccessivo.

Quanto al modo di fraseggiare, all'interpretazione degli abbellimenti questa edizione si scosta pochissimo da quella di Bülow. Nello studio per il trillo, in *Si magg.*, Wouters, al contrario di Bülow, non ferma il trillo sulle note della melodia; l'esecuzione così è certamente più fedele alle tradizioni della scuola di Clementi che, nel num. 32 del suo *Gradus*, non ci lascia alcun dubbio circa la perfetta indipendenza fra il trillo e le note di canto.

Concludendo, diremo che la presente edizione del Wouters non può surrogare quella del Bülow, la quale ha il vantaggio d'essere ordinata con criterio mirabile, e pur trovando in essa (ben raramente però) qualche studio ove possono notarsi alcune esagerazioni del suo sistema, le *posizioni* di Bülow sono eccellentissime e sommamente utili e l'interpretazione degli studi, con i cambiamenti introdotti a qualche pezzo, formano un'opera di così grande valore che non può essere surrogata.

La ragione di una nuova edizione (lo ha detto lo stesso Bülow) sta nell'insufficienza delle precedenti; questa ragione mancava assolutamente al prof. Wouters. Egli ha compilato la sua edizione con cura; però non crediamo che questa revisione degli studî di Cramer sia destinata ad ottenere quel successo che, meritatamente, ebbero altri suoi bellissimi lavori. B. M.

MIECZYSLAW KARLOWICZ, Six mélodies pour une voix. Op. 1 (Sześć pieśni). — Varsovie. Chez Gebethner.

— ***Sérénade*** pour instruments à archets. Op. 2. — Berlin. Chez Challier.

— ***Deuxième recueil de mélodies*** (Drugi Spiewnik). Op. 3. — Varsovie. Chez M. Aret.

J'estime un devoir agréable de signaler aux lecteurs et aux lectrices de la *Rivista Musicale Italiana* un jeune talent qui vient de débuter dans le monde musical avec trois œuvres dignes d'attention.

Pour apprécier selon ses mérites la *Sérénade* op. 2 pour instruments à archets, dont les échos de Berlin nous ont rapporté le succès à sa première audition dans la capitale, c'est à l'orchestre qu'il faudrait l'entendre, — car la partition — très soigneusement éditée par Challier — révèle une foule de traits intéressants, dont les effets ne doivent pas être un des moindres charmes de cette composition. — Jouée au piano, dans l'excellente réduction à 4 mains de Bogumil Zepler, elle fait un vif plaisir aussi, compliment qu'on ne peut pas adresser à toutes les compositions orchestrales mo-

dernes qui ne vivent pour la plupart que par la technique de l'instrumentation. C'est donc un premier avantage à l'actif de l'A.

La « Sérénade » se compose de quatre morceaux détachés, intitulés *Marche*, *Romance*, *Walzer* et *Finale*. Rien d'archaïque dans cette musique: tout y est frais, jeune, d'un classicisme moderne qui témoigne des fortes études qu'a faites l'A. chez le maître *Urban* à Berlin, auquel il a dédié son œuvre.

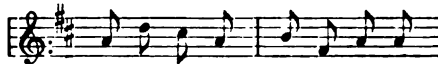
La « Marche » en *ut maj.*, d'un caractère distingué, contient un *Trio* dont le rythme piquant lui assure la popularité:

Le morceau lent — la pierre de touche du talent — est un andante $\frac{6}{8}$ en *La* ♭, plein de charme et de poésie; c'est pour moi le meilleur morceau de la partition, comme inspiration, facture, instrumentation. Ces phrases pensives de l'introduction — interrompues par de longues tenues, ce trait rapide des violons *divisi* en trois — qui descend comme un rayon de lune — vous transportent aussitôt dans le pays des songes d'une nuit d'été, où l'appel des

violoncelles vient jeter sa note langoureuse, entourée des accords pizzicati des autres instruments: tout cela doit faire un effet délicieux. La reprise de ce motif initial, de ce groupe de trois notes — (les anciens Grecs dans leur belle et commode terminologie l'auraient désigné comme un *proslematismos*, — la même chose qu'un *Torculus* dans le chant grégorien) — la reprise, dis-je, de ce motif si expressif dans sa simplicité, se fait par les premiers violons et en octaves. — Le troisième morceau, la « Valse », — en *sol*, est un dialogue gracieux entre le violon et l'alto, en forme de canon à l'octave, suivi d'autres parties très réussies, au point de vue mélodique et rythmique.

L'élégance native de l'inspiration thématique éclate aussi dans le « Finale », dont les gais tourbillonnements sont interrompus d'une manière inattendue par un épisode en *mi mineur*, rempli d'une

pieuse mélancolie, qui semble une pensée planant au dessus, s'envolant loin...

— J'arrive aux deux Recueils de mélodies pour une voix avec accompagnement de piano. — Les poésies de Glinski, Slovacki, Konopicka, Tetmayer, Heine, Wasnievsky, Krasinsky, sont bien belles et faites pour inspirer de belles mélodies. Je voudrais pouvoir les citer toutes, car Dieu soit béni! voici de la musique, de la vraie musique de chant, aux contours mélodiques simples et naturels autant que distingués, au sentiment spontané, chaud et sincère. Je dois me borner à faire ressortir la tout à fait charmante chanson sur la poésie de Glinski: *Zasmuconej* (n° 1 du 1er Recueil), un allegretto en *ré*, au rythme caressant, à la mélodie enjouée:

puis la Chanson de la Neige, paroles de la Konopicka « Si j'avais une plume de cygne — je voudrais écrire sur le crystal, sur le crystal de la glace — je ne veux point la tremper dans la rosée ni dans le parfum des fleurs — je ne veux que les perles glacées du givre, les cloches mortuaires, les gouttes des larmes pour ma chanson d'hiver! » — (n° 3 du même Recueil), en tempo de mazurka, ce rythme chevaleresque et passionnée, également apte à exprimer la joie et la douleur (ici l'A. le présente sous cette forme | ◡́ ◡ – – | — que l'on pourrait appeler par analogie *ionienne*, le mètre ternaire le plus distingué des anciens); enfin je signale aux voix de ténors et aux soprani la 3e mélodie du second Recueil, *Idzie na pola*, sur des paroles de Tetmayer — dans laquelle l'A. a vraiment réalisé le dernier vers du poète, où il parle de la musique de son âme, la musique bleue, douce, ailée.....

Quel dommage que tout le monde ne parle et ne comprenne pas

le polonais! Aussi serait-il désirable dans l'intérêt du monde qui chante — que ces deux recueils trouvent au plus vite un bon traducteur, ayant toutes les qualités requises pour la traduction fidèle musicale, afin de rendre accessibles au plus grand nombre ces mélodies, certains d'avance du bon accueil que leur charme aristocratique leur assure.

Pour résumer: les œuvres de Mr de K. — pleines de bonnes promesses pour l'avenir, portent, réuni, le cachet national et la note personnelle. Les traits typiques, rythmiques et mélodiques, propres à la musique polonaise, et que l'on constate aussi bien dans ses chansons populaires comme dans les œuvres d'un Moniuszko, et jusque dans les œuvres les plus trascendentales d'un Chopin, — se retrouvent aussi dans les œuvres de Mr de K., et en eurent trahi la nationalité, si son nom ne l'avait déjà fait. — Cette nationalité s'y révèle surtout par les contrastes caractéristiques de tristesse et de gaieté, du *żal* passionné et de la « spensieratezza ».

Et c'est de quoi il faut sincèrement féliciter l'A., car pour le musicien surtout le dicton a raison: « malheur à qui n'a pas de patrie! » E. DE S.-A.

PAUL CARO, "***Hero und Leander***,,. Oper in 3 Aufzügen (und 5 Abtheilungen), Text nach Grillparzer's Tragoedie "*Des Meeres und der Liebe Wellen*,,. Clavier-Auszug mit Text. — Leipzig, Wien. Verlag von Adolf Robitschek.

Un'opera in cui ogni pezzo è musica borghesemente liscia e filisteica. Ciò potrebbe bastare per avere un'idea di questa *Ero e Leandro*, la ventesima ed una rifazione musicale di un soggetto tanto bello, quanto musicalmente disgraziato. Un'*ouverture* condotta nella più sonnacchiosa forma scolastica, con apparenze di *verve* e di animazione orchestrale, e col fatto concreto della più nuda povertà. Un primo atto coi cori delle ragazze, dei sacerdoti e delle sacerdotesse, e le marcie e le processioni al solito buon mercato della musica teatrale di Mendelssohn, di Schumann o di Bennet. Un secondo atto, in cui la lirica passionale, per una strana volontà di essere barocca, giunge al punto di far ripetere sette volte di seguito ad Ero le parole: *vieni domani,* mentre Leandro ricanta insieme per otto volte: *quale felicità!* Un terzo atto con una nuova marcia di sacerdoti (ogni nota un luogo comune), un temporale da melodramma, un duetto fra Ero e il sommo sacerdote, in cui il soprano canta due ottave ed una sesta in distanza dal basso: mi rincresce di dirlo, non è l'ideale dell'opera moderna e neanche un'affermazione di buon gusto. L. TH.

FELIPE PEDRELL, Teatro lírico español anterior al siglo XIX. Documentos para la historia de la música española colectionados, transcriptos é ilustrados. Vol. IV-V. — La Coruña, 1898. Canuto Berea y Compañia.

Il Pedrell continua, con la solita sua diligenza, la pubblicazione di saggi musicali pertinenti al teatro lirico spagnuolo anteriore al secolo XIX. In questi due volumi egli ha raccolto la musica scritta da Juan Hidalgo per la *fiesta: Ni amor se libra de amor* di Don Pedro Calderon de la Barca; la quale musica consiste di undici piccoli cori a quattro voci. Poi ha messo insieme qualche altro frammento musicale pure dell'Hidalgo, scritto per una zarzuela di D. Luis Vélez de Guevara; e qui, oltre al trattamento del coro, ci vien fatto di osservare quello del recitativo, dell'aria e del duetto. Il Pedrell aggiunge poscia la musica di sei *quatros* e buon numero di *solos*, *tonadas* e *pasacalles* di diversi autori, tutte graziose composizioncelle vocali, da cui traspare semplicità, brio e venustà di forma. L'A. illustra compositori e componimenti con notizie biografiche e storiche.

Se il Pedrell si decidesse a scrivere un accompagnamento in questi saggi, realizzando il basso continuo, come hanno fatto i tedeschi nei pubblicati frammenti delle opere italiane del '600 e delle lor proprie, egli sarebbe sicuro di agire nell'interesse della sua pubblicazione; non intendo un accompagnamento ai cori, se sono a voci sole, ma ai recitativi, alle arie ed alle canzoni.

In ogni modo è un bel servigio che il Pedrell rende alla cultura musicale in genere e a quella del suo paese in ispecie. Il genio musicale della nazione spagnuola, il pregio di un'arte genuina e notevole si rivela, e così possa egli essere fecondo di nuova ed originale produzione. L. Th.

HEINRICH HÖNIG, Konkordia, Liedersammlung für Männerchöre. Mit Originalbeiträgen etc. Un vol. di pag. 256. — Bühl (Baden), 1898. — Verlag der Aktiengesellschaft Konkordia.

Questa raccolta di canti per voci d'uomini deve la sua origine all'unione degli insegnanti del Baden ed è destinata a fornire agli istituti, alle società di beneficenza e di arte una scelta di buone composizioni, vuoi per coro, vuoi anche per combinazioni varie di pochi solisti. Esse sono quasi tutte a quattro voci ed appartengono ai più rinomati compositori del passato e del presente. Fra i moderni noto: H. Zumpe, C. Kistler, F. Hegar, K. F. Weinberger, M. Fischer, I. Brambach, F. Langer, i quali hanno contribuito ad arricchire la collezione con cori graziosissimi ed originali. Anche alcune belle canzoni patriottiche e popolari vi si contengono: sano pensiero codesto, che in Germania ha dato ottimi risultati e che

dovrebbe essere seguito dai nostri reggitori della pubblica cosa, quando essi volessero occuparsi di educazione e di arte. I puri gioielli della lirica corale tedesca, le composizioni di Mozart, Schubert, Mendelssohn e Schumann, risplendono di una luce vivissima. Ma la elegante nitidezza dello stile è conservata anche dai moderni. .

Così la Germania raccoglie sempre nuovi elementi per le sue numerose e brave associazioni corali, che sono il suo vanto e una delle sue superiorità indiscusse, mentre in Italia..... si sta a vedere.

L. TH.

***ILDEFONSO JIMENO DE LERMA**, Estudios sobre música religiosa: El canto litúrgico; El órgano.* — Madrid, 1896. La España Editorial.

L'insigne direttore della Scuola nazionale di musica e declamazione di Madrid raccoglie in questo grosso volume (più di 400 pagine in-4°) due studî veramente esaurienti, su materie che gli son familiari così nella storia e teorica loro, come nella tecnica e nella pratica. Del canto liturgico, indagate le origini e tracciato il periodo che precede la riforma gregoriana, descrive poi la riforma stessa, la sua rapida accettazione e propagazione, ed infine la corruzione e la decadenza; discorre dei caratteri del canto gregoriano, segue nella sua continuità la tradizione scritta del canto liturgico, giunge allo stato attuale; e propone gli espedienti ed addita le vie, per cui il canto stesso ed il suo accompagnamento potranno migliorarsi ancora, progredire, toccare nuove e più eccelse méte.

Così, anche dell'organo, tema della seconda poderosa monografia, il Jimeno comincia col ricercare le lontane e quasi favolose origini, passa alle meraviglie ancor misteriose del celebre organo idraulico degli antichi, ed arriva alla vera storia documentata, che svolge con singolar diligenza, del « re degli strumenti », dei suoi successivi perfezionamenti, della sua attuale struttura, dei caratteri che distinguono il tipo nazionale spagnuolo dagli stranieri; enumera quindi i diversi registri e la loro nomenclatura, parla del collaudo e della conservazione degli organi, e discorre dei costruttori celebri, degli organi famosi, degli organisti insigni, tra i quali la modestia soltanto gli vieta di collocare anche se stesso, non meno fecondo compositore che esecutore eminente; e conclude con un capitolo magistrale sui caratteri peculiari della musica per organo, e col programma particolareggiato delle materie per l'insegnamento teorico e pratico di questo strumento mirabile.

Varie appendici a maggiore sviluppo di questo o quel punto particolare, e una ricchissima bibliografia, non già a sfoggio di facile e vana erudizione, ma a documento di coscienziosa probità scientifica, arricchiscono i due diversi ma molto omogenei lavori: dei

quali io, che ancora non conoscevo nei suoi particolari questa speciale materia, non posso dir altro se non che li ho letti con il più vivo interesse, e col più serio vantaggio della mia coltura. M. P.

Wagneriana

NISBBI G., Motivi Wagneriani. In-8°. — Ancona, 1897. Tip. Buon Pastore.

Sono frammenti di narrazione, osservazioni, pensieri, ecc., buttati giù alla buona con una forma piuttosto negletta, e con illusioni forse soverchie nel risultato che l'A. spera di ottenere.

Pregio dell'opuscolo, di non contenere le corbellerie che solitamente si leggono in queste operette indirizzate al gran pubblico e scritte esclusivamente per esso. G. B.

WAGNER R., Dix écrits. Avant-propos de H. Silège. — Paris, 1898. Fischbacher.

Era il tempo in cui Wagner, a Parigi, ridotto a campare miseramente la vita, dopo aver bussato inutilmente a tante porte, poteva in fine, per l'appoggio di Meyerbeer, presentare all'*Opéra* il libretto del suo « Olandese Volante », quando fu esortato da Maurizio Schlesinger a scrivere articoli per la *Gazette musicale de Paris*.

Egli pubblicò allora le critiche, le novelle musicali, i capricci estetici, i resoconti, ecc. che sono ora raccolti dal sig. H. Silège nel presente volume.

Per un'incredibile bizarria è accaduto in Francia che mentre centinaia di scrittori commentassero l'opera di Wagner, nessuno pensasse a porgere al pubblico un mezzo di conoscerlo chiaramente colla traduzione delle sue opere. Il sig. Silège vorrebbe ora supplire a questa mancanza, e con felice pensiero inizia la serie delle pubblicazioni col volume che contiene gli articoli usciti nella *Revue et Gazette Musicale de Paris*, dal 1840 al 1842. G. B.

RUDOLF LOUIS, Die Weltanschauung Richard Wagners. Un vol. in-8°, di pag. 193. Leipzig, 1898. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Le fonti per lo studio dell'A. sono le opere di Wagner e i suoi scritti prosastici, poichè nelle une e negli altri il maestro ha deposto la sua speculazione del mondo, la sua filosofia. In prima linea egli è stato artista, poi pensatore e scrittore filosofico. Nè basta riconoscer ciò; bisogna stabilire il rapporto che egli contrae colla politica, con la religione e la letteratura del suo tempo. È giustissimo quindi che l'A. si ponga innanzi appunto la figura di Wagner, come comprendente la totalità del suo pensiero e in relazione con

tutti i fenomeni della vita. Così e non altrimenti può intendersi il significato dell'arte wagneriana.

E incominciando ad esaminare la filosofia del maestro, il Louis si rappresenta anzi tutto la sua geniale obiettività. Dimostra poscia l'unità che predomina nello sviluppo della sua filosofia ed i rapporti che essa contrae colla concezione degli ideali d'arte in Beethoven e Schiller. Il puro umanesimo è la forza centrale della speculazione wagneriana.

Il Louis è specialmente felice nell'esporre la maniera onde il Wagner risolse il problema formale e stilistico, che tanto aveva fatto pensare Schiller e Beethoven. La particolare attitudine del poeta-musicista, che riduceva il suo genio esclusivamente nel dramma, è soggetto di una discussione attraente. Nella sua continuità storica, Wagner è l'apparizione che segue logicamente a Beethoven. E qui l'A. divide il campo delle sue riflessioni in due parti: nell'una egli considera lo sviluppo dell'uomo, nell'altra quello dell'artista. La vita del Wagner, le sue opere e i suoi scritti sono ora il fondamento, sul quale si svolge un complesso di considerazioni storiche, filosofiche e critiche.

Anche nell'esame del puro umanesimo wagneriano, come concetto ideale superiore, e del rapporto che l'arte del Wagner contrae colla speculazione di Luigi Feuerbach, il Louis ha scritto qualche pagina serenamente, filosoficamente stupenda; e così dicasi quanto all'indagine critica e alla pura ricerca filosofica applicata nelle opere del maestro.

È in questo modo che si deve comprendere la figura di Riccardo Wagner. La mente che deve mettersi alla portata di intendere questa colossale apparizione del nostro secolo, può smarrirsi e nulla certo si spiegherà, finchè essa avrà dinnanzi a sè il solo musicista. Bisogna rappresentarsi tutto un mondo di cultura moderna e antica, in mezzo al quale apparirà chiara e gigantesca la figura del poeta. Il Louis ha così fatto. Egli lo ha compreso in mezzo a tutto un movimento di arte, filosofia, politica e religione, in un grande pensiero di rigenerazione, nel suo doppio carattere artistico ed umano, e a tutte queste idee egli ha accostato sempre la prova concreta dell'opera d'arte dall'*Olandese* al *Parsifal*.

In poche pagine, è un'altra splendida sintesi del pensiero di Wagner che noi possediamo. L. Th.

Varie.

Questioni pedagogiche e didattiche trattate da Insegnanti delle Scuole Municipali di Torino. — Torino. Roux, Frassati e C°.

In questo volume, uscito testè a cura del prof. Ambrosini, Direttore delle scuole municipali di Torino, il prof. Giovanni Becchis, un insegnante pieno di zelo per tutte le questioni pedagogiche, ha trattato del canto corale nelle scuole elementari. Il valente professore discorre delle origini di questo insegnamento e ricerca le cause, per le quali esso diede finora così scarsi risultati. Egli esamina poscia lo stato dell'istruzione corale in Germania ed in Francia dove, ad onor del vero, la situazione delle cose musicali è ordinata in guisa che il canto corale, vuoi nelle scuole, vuoi nelle società svariate e nelle università prospera in modo particolare. In conclusione, il prof. Becchis stabilisce un programma d'insegnamento, sul quale egli ragiona estesamente. Il criterio che ha presieduto alla compilazione di questo programma è la lenta e progressiva graduazione dello studio e degli esercizi, che è quanto forse è mancato nella maggior parte dei metodi usati fin qui in Italia.

Mediante gli esercizi più semplici e più adatti all'età infantile, già nella seconda classe il Becchis vedrebbe ottenuto un certo grado di sistemazione della voce e un ampliamento della sua estensione, così da raggiungere la *decima minore,* mentre per la prima classe egli prescrive il limite dell'*ottava*. Soltanto, io eliminerei quanto più si possa l'uso di un istrumento qualsiasi fino dalla prima classe, perchè vieppiù libera e solida si organizzi la mente musicale e più sicuro si formi e si educhi il senso dell'intonazione.

Nelle classi quarta e quinta l'istruzione, secondo il Becchis, si completa coll'aggiunta delle figure ritmiche e del canto ad imitazione, che io vorrei obbligatorio per la quinta classe. Il canto patriottico, per me, e in questo avrò forse d'accordo anche il Becchis, dovrebbe essere se non l'unico, almeno il principalissimo canto ammesso nelle scuole dalla terza classe in poi, e forse lo introdurrei già nella seconda. Nel nostro paese, in cui anche per mezzo dell'arte si fa tutto il possibile per soffocare, per uccidere tutto ciò che è sentimento nazionale, salveremo forse così una generazione ventura da questo male pestifero, che abbatte l'indole italiana, il carattere e il genio italiano fino nell'infanzia e nei primi passi verso gli studi musicali. Ben dice il Becchis quando, a questo proposito, si riferisce all'esempio dei tedeschi. I tedeschi, per ogni occasione della vita pubblica e privata, hanno i loro canti consacrati da già

lunga tradizione, canti che tutti indistintamente, dai figli del popolo in su, impararono sino da bambini, e ai canti patriottici pongono mente sopra ogni altra cosa. La mia memoria ne ricorda parecchi e commoventi.

Lo studio del Becchis è ordinato e pratico. Che egli riesca ad attrarre sul suo progetto l'attenzione che merita un'opera bene studiata ed onesta; che egli vinca una lotta, in cui non si sa se più apprezzare la generosità degli intenti o la bontà del metodo suggerito, ecco il mio augurio sincero.

Quanto ai canti da raccogliersi, è certo che qualche cosa di buono, in mezzo a molto di riprovevole ed inutile, si potrà scegliere, benchè non mancheranno le difficoltà, fra i componimenti già noti. Ma, a parer mio, il meglio sarebbe ancora di creare dei canti nuovi affatto, più conformi allo spirito avanzato della musica moderna, più inspirati al sentimento nazionale e a cose pratiche e serie. L. Th.

Emil Krause, Das Conservatorium der Musik in Hamburg. Eine Studie. — Hamburg, 1898. Verlag von C. Boysen.

A festeggiare il venticinquesimo giubileo del Conservatorio musicale di Amburgo, fondato il 1° ottobre 1873, la presente pubblicazione ha portato un interessante contributo. Essa ha certamente servito a richiamare l'attenzione del pubblico sul movimento e il progresso di questo istituto. Perchè, infatti, vi si parla della sua origine, del suo sviluppo e della sua organizzazione attuale.

Il Conservatorio di Amburgo comprende tre sezioni di classi completamente separate: classi superiori, medie, elementari: ha inoltre una classe per dilettanti. Agli allievi che frequentano l'istituto almeno per tre anni, si rilascia il gran diploma colla firma di tutti i loro insegnanti: a quelli che se ne vanno prima spetta il piccolo diploma colla firma del direttore. Una serie di programmi per saggi e trattenimenti serali, che nei conservatorî tedeschi hanno luogo settimanalmente, dice della serietà onde viene impartito l'insegnamento. L'elenco degli studenti mostra che, dal 1873, il Conservatorio ha raggiunto uno sviluppo considerevole. L. Th.

A. M. Sacher, Die Lösung der Tantiemenfrage nebst einer Kritischen Beleuchtung der Ziele der Gesellschaft der Autoren, Componisten und Musikverleger in Wien (Eigenverlag des Verfassers. — Wien, XVI/2. Grundsteingasse, N. 41).

Ahi, ahi!... che la piaga è ancora viva e nel toccarla scotta! — Intendiamo parlare della questione editoriale, tanto delicata ed impressionabile in Italia; la di cui polemica trovò, non è molto, posto nelle colonne di un importante giornale della capitale sotto il titolo « Per la santa campagna ».

Sembrava che essa dovesse esaltare ed infiammare gli spiriti belligeranti ed assetati di luce e di libertà della penisola, come ai bei tempi delle crociate; ma... dopo esser passati i bollori estivi — e la carestia di notizie — considerato che le colonne di un giornale potevano essere meglio utilizzate ed a scopi più pratici e meno perniciosi, la *santa campagna* fu abbandonata, e non se ne parlò più. Però i nostri buoni vicini ed alleati d'oltr'alpi ci dànno pure — come sempre — in questa questione esempio e lezione di energia ed attività degna d'ammirazione, inviandoci un opuscolo dal titolo « La soluzione della questione della quota (*Tantiemenfrage*) » che è quanto dire del diritto d'autore — pubblicato e sparso dappertutto appena passati alcuni mesi che una Società, costituita tra gli autori compositori ed editori di musica in Vienna, tentava di fare adottare una legge onde obbligare tutti coloro che eseguiscono opere, musica vocale, istrumentale in pubblico, a pagare una quota proporzionale; quota che corrisponde al nostro nolo e diritti di autore, di esecuzione, riproduzione, riduzione, ecc.

L'autore dell'opuscolo, che abbiamo sott'occhio, è a noi sconosciuto; però dopo un'attenta lettura, e senza entrare in discussioni ed apprezzamenti su di una materia a noi estranea, ci sembra che egli abbia scritto *optima fide* il suo lavoro, consistente in poco più di ottanta pagine. Ne fa prova di ciò pure la *notiz* che egli ci invia separatamente, e che teniamo a riprodurre, traducendola, onde permettere a' nostri cortesi lettori di farsi una idea chiara della suddetta questione:

« Col primo gennaio 1898 si è formata in Vienna una Società degli autori, compositori ed editori di musica, la quale ha per iscopo di fare adottare una tassa — talvolta persino rilevante — che colpisca tutte le pubbliche esecuzioni e rappresentazioni musicali di qualunque genere elle sieno, e che si tengono in società filarmoniche e di beneficenza, in concerti, in prove di studio, in riunioni corali popolari, ecc.; e, al caso, intentare lite contro quelle corporazioni e persone che intendessero di sottrarvisi. Se si pensa che qui scendono in campo e vengono comprese migliaia e migliaia di persone, società corali ed orchestrali, bande musicali, riunioni, sodalizi, albergatori (1) è da prevedersi certissimamente che avremo

(1) Non si dimentichi che in Austria ed in Germania le Società musicali e corali si radunano e fanno le loro esercitazioni per lo più in sale di alberghi, *restaurants*, *hôtels*, ecc., e che gli albergatori stessi scritturano per proprio conto orchestre, compagnie corali, solisti, ecc., per accontentare gli ospiti, i clienti, il pubblico, ecc.

altrettante migliaia di processi; imperocchè la detta società si appropria dei diritti, i quali, secondo la legge, non le pervengono (Intanto sono già in corso circa sessanta di tali processi).

Anche se la società degli autori, ecc., si accontentasse, in sul principio, di gravare le società, albergatori, riunioni, stazioni di cura invernali ed estive, ecc., con una tassa di 5, 10, 20, 50, 100, 1000 fiorini all'anno, è però da temersi che le stesse quote, dopo alcuni anni, potranno venire alzate del doppio e del triplo; ed allora sarà troppo tardi per rifiutarsi a pagare questa tassa divenuta enorme.

Dunque, se non ci è data la possibilità, mediante una comune proceditura di *tutti gli enti colpiti dalla detta società*, di ridurre le esigenze di essa nei limiti e nella misura conveniente, è prevedibile — anzi apporterà certo — *un grave danno nella vita generale musicale, un impedimento* allo sviluppo della musica popolare d'incalcolabile portata (1).

Fra le persone interessate è cominciato già, per questo, un vivacissimo movimento contrario. A coloro i quali vogliono informarsi, con conoscenza di causa, di questa questione viene raccomandato il fascicolo apparso ultimamente, che tratta della « Soluzione della questione della quota con una spiegazione critica dello scopo della società degli autori, compositori ed editori di musica in Vienna ».

Il fascicolo espone la suddetta stoffa in maniera semplice e distinta. Vengono al lettore chiariti, criticandoli, i difetti della legge sui diritti d'autore, le violazioni, le dannose conseguenze e i fini della società degli autori, coll'appoggio delle determinazioni della legge su i diritti d'autore del 26 dicembre 1895, dei differenti decreti ministeriali, come pure cogli statuti alla mano della società degli autori e respettivi editori di musica. Il diritto della nuova società viene discusso sulla base della legge del 9 aprile 1873; finalmente viene accennato a tutte le questioni sulle quali, nei processi eventuali, deve essere rivolto lo sguardo degli avvocati, *Kapellmeister*, musicisti, cantanti, albergatori, ecc.; in ultimo viene progettata in diverse maniere, e sotto differenti punti di vista, *la soluzione della questione della quota.*

« Chi è disposto e proclive ad interessarsi per il libero sviluppo della musica in generale, ed in particolare per la musica popolare appoggi ed aiuti le intenzioni dell'autore per mezzo della pubblica stampa, come pure con riunioni, discussioni, ecc. ».

(1) E qui l'esempio più vivo ce lo dà la nostra Italia, ove la vera e sana musica popolare, tradizionale, è, si può dire, sconosciuta. E la causa?

Non aggiungiamo che poche parole. Prescindendo dalle ragioni particolari, locali, diremo meglio, nazionali, che hanno inspirato, spinto un tedesco di Vienna a scrivere questo opuscolo, domandiamo: Non sarebbe forse di una grande utilità e nell'interesse dell'arte che questo opuscolo venisse tradotto, e quindi letto e studiato, unitamente alla questione editoriale, seriamente pure in Italia?

C. S.

Annaes do Orpheon Portuense desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim de majo de 1897. **Contribução para a Historia da Musica em Portugal. — Porto, 1897, Typografia do « Commercio do Porto ».**

L'*Orpheon Portuense*, una società di concerti che ha sede nella città di Porto, ha pubblicato, in questo fascicolo, i programmi delle esecuzioni di musica orchestrale e da camera, che per sua cura hanno avuto luogo dal 1881 al 1897. È una delle più complete pubblicazioni del genere, che non si limita a porre sott'occhi degli elenchi, ma li correda ancora di molte notizie e di istruttivi commenti. In parecchi di questi concerti, oltre a importantissimi lavori di musica istrumentale, furono eseguite altresì composizioni liriche e teatrali di autori appartenenti ad ogni nazione d'Europa e specialmente di autori italiani.

La Società ha in gran parte dimostrato, con questa pubblicazione, di contribuire efficacemente all'educazione musicale, ed è giusto che le sia dovuto per ciò un sincero elogio. Alcune memorie e parecchi documenti relativi all'andamento della società chiudono la serie di questi annali, che potranno avere la loro utilità altresì come contribuzioni alla storia della musica in Portogallo. L. Th.

Primeiro Supplemento aos annaes de Orpheon Portuense. **Epoca 17 de dezembre de 1897 a 3 de Junho de 1898. Contribução para a Historia da Musica em Portugal. — Porto, 1898. Typografia do « Commercio do Porto ».**

Da questo opuscolo, accuratamente compilato, si rileva ancora una volta di più la situazione fiorente della portuense Società di concerti, che è seriamente intesa all'incremento dell'arte e all'artistica educazione nel senso più elevato e più ampio. Questi annali sono preceduti da buon numero di memorie, le quali riflettono il movimento della istituzione e l'insegnamento che vi si impartisce. Essi contengono ancora interessanti statistiche, riferimenti critici, programmi di saggi e di concerti. La direzione della società, pure approfittando del ricco contributo d'opere offerto dalla musica moderna della Germania e della Francia, non trascura le opere de' grandi maestri del passato; ed è dal libero Portogallo che noi italiani vediamo resa giustizia ai grandi artisti della nostra storia. Nel 1898, fra mezzo a parecchi altri concerti di musica moderna, si ebbero,

a cura dell'*Orpheon Portuense*, varî ed importanti concerti storici di musica per violino e per pianoforte, i cui programmi contenevano belle, divine composizioni dei nostri migliori musicisti del '600 e '700. Vi si veggono i nomi di Pesenti, Corelli, Vivaldi, Veracini, Viotti, San Martini, Frescobaldi, Lulli, Porpora, Torelli, Tartini, Giordani, Giardini ed altri. E in ispecie l'arte splendida dei nostri violinisti, di cui dan saggio recenti pubblicazioni, è una buona volta tenuta nell'onore che merita. Di questi nomi ho visto onorarsi parecchi programmi di concerti istrumentali e vocali nell'America settentrionale, in Germania ed in Inghilterra. Ma in Italia dove possiam noi osservare qualche cosa di simile? I nostri suonatori di violino, i nostri quartettisti si degnano mai di volgere lo sguardo alle opere della grande scuola italiana?

Al valente violinista Moreira de Sa, l'anima dell'*Orpheon Portuense*, vada da parte nostra un ringraziamento e un pensiero che gli sia di stimolo a perseverare. E noi seguiremo da queste colonne, con interesse continuo, l'attività degli artisti schietti d'animo e d'ingegno, che non han pregiudizi di scuole; ma sopra tutto seguiremo l'attività di coloro, che riconoscono il genio ed il valore di cui son ricche le opere della classica musica italiana. Vegga dunque ognuno i programmi dell'*Orpheon Portuense* e impari. L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 41. — Valetta, *Sul grande Transiberiano* [Appunti quasi musicali di viaggio] (continuaz.). — Ghignoni, *Corso teorico-pratico di Musica Sacra.*

N. 42. — Valetta, *Id.* — Molmenti, *Hans Sachs.* — Valeriani, *Consonanze e dissonanze secondo Tartini ed Helmholtz* (continuaz.).

N. 43. — Valetta, *Id.* — Valeriani, *Consonanze e dissonanze ecc.* (contin.).

N. 44. — Valetta, *Id.* — Mancuso-Piazza, *Di alcuni convenzionalismi musicali.*

N. 45. — Valetta, *Id.* — Roberti, *La prima rappresentazione della « Francesca da Rimini ».*

N. 46. — Valetta, *Id.* — *Le onoranze ad Antonio Cagnoni in Novara.* — Molmenti, *Due organi del 500.*

N. 47. — Valetta, *La prima rappresentazione dell'opera « Iris ».* — Arner, *Wagner nelle sue lettere.*

N. 48. — *« Iris ».* Giudizi della stampa.

N. 49. — Arner, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.). — Ricordi, *Lettera aperta a Valetta.* — Valeriani, *Consonanze e dissonanze ecc.* (continuaz.).

N. 50. — Arner, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.).

N. 51. — Corrieri, *Musica di campane.*

N. 52. — Arner, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.). — Valeriani, *Consonanze e dissonanze ecc.* (continuaz.).

N. 1 (1899). — Arner, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.). — Albinati, *Prospetto delle opere italiane rappresentate nel 1898.*

N. 2. — Arner, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.).

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 9. — Bonaventura, *Musica Russa.* — Cinelli, *Memorie cronistoriche ecc.* (continuaz.).

N. 10. — Cametti, *« Iris ».* — Cinelli, *Memorie ecc.* (continuaz.). — Bonaventura, *Musica Russa* (continuaz.).

N. 11. — Radiciotti, *Gli ultimi fasti del teatro de' Pascolini in Urbino (1814-1848).* — Cinelli, *Memorie ecc.* (continuaz.).

N. 12. — Lozzi, *Il « Guglielmo Tell » di Rossini trasformato in « Rodolfo di Sterlinga ».* — Radiciotti, *Gli ultimi fasti ecc.* (continuaz.).

La Nuova Musica (Firenze).

N. 32. — V. Abate, *La santa campagna (Editori, impresari, autori e viceversa).* — Bonaventura, *Musica estiva.*

N. 33. — D'Arienzo, *Mozart e Verdi.*

N. 34. — Abate, *Il caso « Perosi ».* — J. Wolf, *Ritmo e espressione nel canto gregoriano.*

N. 35. — Falconi, *I trattati di Jadassohn.*

N. 36. — Abate, *I divi.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn.*

Musica sacra (Milano).

N. 10. — *Cronistoria del Congresso di Musica sacra tenuto in Milano nei giorni 2-3-4 dicembre (1897)* (continuaz.). — *Rassegna musicale sacra Taurinense.*

N. 11. — *Cronistoria del Congresso di Musica sacra ecc.* (continuaz.). — *I libri corali all'Esposizione d'Arte Sacra.* — *Le melodie Ambrosiane del Rituale Mortuorum.* — *Concetto e limiti ecc.* (continuaz.).

N. 12. – *Regolamenti delle nostre associazioni musicali.*

La Rivista moderna di cultura (Firenze).

Fasc. 3. — Boncoroni, *Riccardo Wagner. La lotta per la vita e per l'arte.*

» 5-6. — Id., *La musica e l'emozione. Saggio di critica delle teorie artistiche di R. Wagner.*

FRANCESI

La Critique (Paris).

20 novembre. — E. de Solenière, *Concert Colonne et Concert Lamoureux.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

6 novembre. — A. van Ryn, *« L'or du Rhin ».* — H. Kling, *Rodolphe Kreutzer.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 9 (septembre). — Parisot, *Essai sur les tonalités du chant grégorien.* — Aubry, *L'Idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen âge.* — Pirro, *Les organistes français du dix-septième siècle.*

N. 10 (octobre). — Thibaut, *La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes.* — Dibildos, *Allocution prononcée à la fête de la Schola paroissiale de Saint-Jean de Luz.* — Pirro, *Les organistes etc.* (suite). — Lhoumeau, *De l'accompagnement du chant grégorien.*

N. 11 (novembre). — Thibaut, *La musique byzantine etc.* (suite). — Aubry, *L'idée religieuse etc.* (suite). — Bordes, *De l'union des voix et des instruments dans l'école du contrepoint vocal.*

N. 12 (décembre). — De Ménil, *L'école de Josquin des Prés.* — Thibaut, *La musique byzantine etc.* (suite). — Aubry, « *Le Letabundus* » *et les chansons de Noël au treizième siècle.* — Aubry, *L'idée religieuse etc.* (suite).

Le Journal Musical (Paris).

N. 49. — Dalcroze, *La jeune école allemande. Symphonie en* ré mineur *de Christian Sinding.* — Kling, *J. J. Rousseau considéré comme musicien.*

N. 50. — Brenet, *La chanson de l'* « *Homme armé* ». — Kling, *J. J. Rousseau etc.* (suite). — Chevé, *La notation chiffrée de J. J. Rousseau et le système Galin-Paris-Chevé.*

N. 51. — Expert, *Romans de musicien.* — Kling, *La notation chiffrée de J. J. Rousseau etc.* (suite).

N. 52. — Brenet, *Documents et découpure.* — Expert, *Romans de musicien* (suite).

N. 53. — Brenet, *Documents et découpures* (suite). — Expert, *Romans de musicien* (suite). — Talon, *Correspondance d'Allemagne.*

N. 54. — Expert, *Romans de musicien* (suite). — Van de Velde, *La musique symphonique et le peuple.* — Chevé, *La notation chiffrée.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Octobre 1898. — Hallock et Muckey, *Du surmenage vocal et des moyens de le prévenir.* — Sarcey, *A propos de la diction.*

Novembre. — Chervin, *Note sur les relations entre l'ouïe et la parole.*

Décembre. — Balen, *Classification de la voix.* — Gellé, *Le chemin des ébranlements labyrinthiques dans l'audition.* — Sarcey, *Des liaisons.* — Guilleminot, *Appareil permettant de prendre des radiographies de la cage thoracique.*

Janvier 1899. — Knauer, *Sur certains troubles de l'expression musicale.* — Giampietro, *Pathogénie et traitement de la surdi-mutité.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 52. — M. Kufferath, *Les philosophes et la musique: Tolstoi et Nietzsche.*

N. 39. — Th. Lindenlaub, *Franz Schubert, musicien populaire.*

N. 41. — E. Destranges, *Une lettre inédite de Gluck* [Nel N. 42 Ch. Malherbe dichiara ch'essa non è rara, nè inedita].

N. 42. — H. Imbert, *La Correspondance de Tourgueneff.* — Fierens-Gevaert, *Le novel Opéra-Comique.* — E. L. Chavarri, *R. Wagner et l'Espagne.*

N. 43. — H. Imbert, *Louis Gallet.* — O. Maus, *La saison théatrale de Munich.*

N. 44. — G. Servières, *De l'inutilité des librettistes.*

N. 44, 45, 46, 47. — Marcel De Grov, « *Princesse d'Auberge* ».

N. 45. — M. Kufferath, *L'* « *Or du Rhin* », première représentation au théâtre royal de la Monnaie.

N. 46. — M. Kufferath, *Félix Delhasse.*

N. 47. — H. Imbert, « *Déjanire* ».

N. 48. — CH. MEERENS, *Acoustique musicale.*

N. 49. — E. L. CHAVARRI, « *Le théâtre lyrique espagnol* » *par M. Ph. Pedrell.*

N. 50, 51, 52, 1, 2. — J. TIERSOT, *Étude sur la « Damnation de Faust ».*

N. 50. — L. STUMPF, *Consonance et Dissonance.*

N. 51. — H. IMBERT, *Un Concert inédit de R. Schumann* [Il manoscritto è nelle mani di Joachim, che ne crede inopportuna la pubblicazione]. — ID., *Première représentation de la « Burgonde », de M. Paul Vidal, à l'Opéra de Paris* [Critica sfavorevole]. — J. MONTEFIORE, *D. Lorenzo Perosi.*

N. 2, 1899. — CH. MEERENS, *Consonance et Dissonance* (suite).

Le Ménestrel (Paris).

1898, n. 40–49, 51 ; 1899, n. 1, 2. — Continuazione e fine della monografia di A. Pougin : *La Comédie-française et la Révolution.*

1898, n. 40, 44, 48, 49 ; 1899, n. 2. — Cont. della traduz. dei *Pensieri ed aforismi* di A. Rubinstein.

1898, n. 40-45, 49 ; 1899, n. 2. — *Le tour de France en musique*, p. M. Neultomm (cont.).

1898, n. 41. — *Le premier opéra-comique d'Auber*, par A. P.

1898, n. 43. — *L'orgue de Händel*, par E. de Bricqueville.

1898, n. 46, 47. — *Sur les chants de la Révolution française*, par Julien Tiersot.

1899, n. 3. — *Histoire du Théâtre Lyrique, 1851-1870* (principio di una monografia di A. Soubies). — *Un orgue singulier*, par E. de Bricqueville.

Le Théâtre (Paris).

Octobre. — JULLIEN, « *Le Prophète* » *à l'Opéra* (con ritratti della S^ra Delna è del tenore Alvarez). [Questo numero si occupa inoltre delle rappresentazioni straordinarie date a Parigi dalla compagnia spagnuola della celebre Maria Guerrera : contiene articoli di Sarcey, di Aderer e di Jollivet, e le solite mirabili riproduzioni].

Novembre. — Di musica non si parla in questo numero ; ecco il sommario : ARSÈNE, « *Medée* » *à la Renaissance.* — SARCEY, « *Colinette* » *à l'Odéon.* — JOLLIVET, *Le spectacle au Gymnase « Marraine ».* — CLARETIE, « *Championnet* » *au théâtre des Nations.*

Décembre. — Questo numero è consacrato alla danza. — PROUST, *La danse à l'Académie Nationale de Musique.* — ADERER, *A travers la danse.* — STEPHEN, *Danses anglaises.*

Janvier (1899). — SARCEY, *Revue du mois théâtral.* — JULLIEN, *Madame Rose Caron* [con ritratti nei costumi di Salambò, Desdemona, Elisabetta (*Tannhäuser*), Elsa, Djelma e Brunhilde]. — DE CHANCÉNAY, *La mode au théâtre.* — CLARETIE, « *Struensée* » *à la Comédie française.* — PROUST, *La nouvelle salle de l'Opéra Comique.* — ADERER, « *La Fille de Madame Angot* » *à la Gaîté.* — JOLLIVET, « *Papa la Vertu* » *à l'Ambigu.*

Revue internationale de musique (Paris).

N. 14. — H. KLING, *Le docteur Martin Luther.* — P. LACOME, *Le principe féminin au théâtre.* — C. LECOCQ, *Histoire de la fille de M.me Angot.* — H. de

CURZON, *Autour de l'ancien Opéra.* — E. HERMANN, *Musiciana: anecdotes sur Liszt.* — F. DE FILIPPI, *La sonorité dans les salles de spectacles.* — *** *Berlioz à Carlsruhe.* — MORRA, *La musique au Brésil.* — E. HERMANN, *Lettre de Berlin.* — *Revue des journaux musicaux étrangers.*

N. 15. — C. MALHERBE, *Autographiana.* — A. DE LASSUS, *Louis Gallet.* — Z. DE WASSILIEFF, *La Société impériale de musique et le Conservatoire de Moscou.* — J.-G. PRODHOMME, *L'Opéra à Munich aux XVI*e*, XVII*e *et XVIII*e *siècles.* — E. HERMANN, *Courrier de l'Étranger: Lettre de Berlin.* — L. SCHLESINGER, *Lettre de Londres.* — E. JACQUES-DALCROZE, *Lettre de Genève.* — Z. DE WASSILIEFF, *Lettres de St-Pétersbourg et de Moscou.* — AUTORE, *Revue des journaux musicaux étrangers.*

N. 16. — E. DE SAINT-AUBAN, *Les amantes de Wagner: Yseult.* — ADOLPHE JULLIEN, *Il y a vingt-six ans: Souvenirs et impressions d'un jeune critique en 1872.* — A. SOUBIES, *Notes sur la musique en Russie au XVIII*e *siècle.* — C. MALHERBE, *Ernest Deldevez.* — F. DE MÉNIL, *Les fastes du théâtre lyrique anglais au XVIII*e *siècle.* — M. LEFÈVRE, *La princesse errante, histoire de la chanson: « Malborough s'en va-t-en guerre ».* — H. EYMIEU, *L'École moderne de musique de chambre.* — C. JOLY, *Les grands concerts.* — PRIAMSON, *Courrier de l'Étranger: Lettre de Bruxelles.* — Z. DE WASSILIEFF, *Lettre de Moscou.* — G. DAPP, *Lettre de La Haye.* — AUTORE, *Revue des journaux musicaux étrangers.*

N. 17. — R. WAGNER, *Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un musicien allemand.* — M. DAUBRESSE, *Les Paradoxes du comte Tolstoï sur l'art et la musique.* — F. DE MÉNIL, *La musique chez les rois d'Angleterre depuis le XV*e *siècle.* — H. EYMIEU, *L'école moderne de musique de chambre* (suite et fin). — C. JOLY, *Les grands concerts.* — AUTORE, *Revue des journaux musicaux étrangers.* — F. DE MÉNIL, *Carnet bibliographique.*

N. 18. — DE MÉNIL, *La musique, la danse et le théâtre au Japon.* — FIERENS-GEVAERT, *La renaissance de la comédie musicale.* — DOYEN, *Le violon et les grands luthiens italiens.* — JOLY, *Inauguration de l'Opéra-Comique. Les grands concerts.* — *Lettres de l'étranger.*

SPAGNUOLI

La Musica religiosa en España (Madrid).

Settembre. — RIPOLLÉS, *Concetto e norma della musica religiosa.* — CHAMINADE, *La musica religiosa come la desidera la Chiesa.*

Ottobre e novembre. — Continuano gli articoli precedenti.

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 19, 20, 21, 22. — *David Friedrich Strauss und die Musik*, v. Dr. Oskar Wilda [Una raccolta di apprezzamenti, più o meno soggettivi, del noto poeta e scrittore sopra celebri compositori tedeschi].

N. 19. — *Bismarck und Vertreter des Opérngesanges*, v. A. F. [Alcune notizie su Henriette Sontag e Pauline Lucca nelle loro amichevoli relazioni col gran cancelliere]. — *Hans von Bülow in Kreuznach*, v. Adolf Weiand [Note anedottiche ed episodiche del celebre direttore e pianista].

N. 19, 20. — *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, v. Moritz von Kaiserfeld [Appunti biografici scritti con molto entusiasmo].

N. 20. — *Damen-Orchester* [In Berlino tentasi di combattere e di vincere la triste opinione, e talvolta persino ridicola, su tali orchestre col formarne una di vere e distinte artiste per eseguire buona e seria musica]. — *Isländische Dichter der Neuzeit*, v. W-a [Interessanti brani di poesie islandesi tolte dal libro del Poestion « Isländische Dichter der Neuzeit in charakteristiken und übersetzten Proben ihrer Dichtung »].

N. 21, 22, 23. — *Das Partiturlesen*, v. Prof. Dr. S. Jadassohn [Finalmente un articolo originale, serio ed istruttivo !].

N. 21. — *Vincent d'Indy*, v. Maximilian Friedrichs [Note biografiche del distinto compositore francese; uno dei pochi, che abbia serî e fondati intendimenti artistici]. — *Von der Sommer-Aufführungen der Münchner Oper*, v. A. H. [Si accentua la differenza ben palese fra le esecuzioni veramente splendide sotto ogni rapporto delle opere mozartiane e le esecuzioni sbiadite e quasi trascurate delle opere wagneriane].

N. 22. — *Pauline Lucca über den Sprechgesang* [Riporta un brano di un articolo della celebre cantante, apparso nella « Kölnischen Zeitung », ove si parla, con poca conseguenza, del Canto parlato *(Sprechgesang)* e della Lingua cantata *(Sprachgesang)*]. — *Giacomo Puccini*, v. A. F. [Schizzo biografico].

N. 23, 24. — *Bülowiana (aus dem Jahre 1861-62)*, v. Maria Boltz [Descrizione del metodo d'insegnamento pianistico del Bülow fatta da una stessa sua scolara].

N. 24. — *Die « Quelle von Enschir » von Frank Alfano* [Parlasi di un'opera di un italiano nativo di Napoli, che ha ottenuto un lusinghiero successo a Breslau].

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Ottobre. — Franklin Peterson, nel suo articolo: *On the pseudo-sacred in music*, rileva, sulla scorta di esempi, parecchie contraddizioni che si verificano sul concetto della musica sacra, negando che questa esista. Il carattere sacro della musica è una suggestione dell'ambiente. — In *Brahmsiana*, J. B. K. pubblica alcune lettere poco note del Brahms. — *Gloncester musical festival;* rassegna. — *Review of New Music and New Editions.* — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

Novembre. — *The canker of realism:* Edward Baughan deplora la illustrazione di fatti materiali mediante la musica, pure ammettendo incidentalmente una musica descrittiva. — *Dr. Riemann's « Geschichte der Musik-Theorie im IX-XIX Jahrhundert;* recensione. — *Reviews of New Music*, ecc. — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Ottobre. — *What gives a voice value?* è intitolato un articolo di Karleton Hackett, in cui si conclude che ciò che conferisce valore alla voce è la qualità del suono. — *Joseph Woelfl, rival of Beethoven*: interessantissimo saggio biografico e critico di E. A. Richardson su Woelfl, un eccellente musicista dimenticato. — David Bispham, il famoso baritono americano, fa un breve racconto degli inizi della sua carriera, in: *How Ibecame a singer*. — Victor Maurel espone alcune note sulla parte interpretativa dei suoi *recitals* di Parigi, in: *On the education of interpreters of the musical drama*. — *Deppe and his Piano Method*: Amy Fay giudica favorevolmente i principî della scuola di pianoforte fondata dal Deppe. — J. B. Chapman, nel suo articolo: *The debt of poetry to music*, riferisce varî passi tratti da poeti inglesi ed americani nei quali è fatto uso di una terminologia musicale. — *Music in Shakespeare*: è la continuazione del noto studio di I. Gale Tomkins. — Ravanastron: *Music in the congressional library*: breve rassegna della musica esistente nella Biblioteca del Congresso di Washington. — *Editorial Bric-a-brac*. — *Things here and there*.

Novembre. — W. S. B. Mathews riassume brevemente, in *The evolution of music*, le principali fasi dello sviluppo della musica. — Su *Robert Franz* pubblica alcuni ricordi Ad. M. Foerster. — *The musical octave* è intitolato un articolo di C. Staniland Wake sulla segmentazione binaria e ternaria della scala. — *Public contests in Conservatories*: M. Kufferath combatte i saggi e concorsi pubblici ne' conservatori di musica. — Un frammento di E. Remenyi sulle sue relazioni personali con Brahms porta il titolo: *Johannes Brahms Dead*. — Curiose ed utili notizie sullo stato della musica nel Giappone e sulla impressione della musica occidentale nelle popolazioni giapponesi ci porge E. Torrey, in *Western music in Japon*. — H. Marteau nota ingenuamente delle differenze fra la musica di Paganini e quella di Chopin, in *Paganini and Chopin: An impossible comparison*. — *Eminent cornet virtuosi, past and present*: S. L. Jacobson parla dei famosi suonatori di cornetta Alessandro Liberati ed Herman Bellstedt Fr. — *Editorial Bric-a-brac*. — *Things here and there*.

Dicembre. — John S. van Cleve, in un articolo intitolato *Americanism in musical art*, profetizza l'avvento di un'arte musicale americana originale, ma sotto determinate condizioni. — *Vocal science, what is it, by* John D. Mehan; questione laringologica. — In « *The Persian garden* » *and other songs* si riportano degli apprezzamenti del baritono americano Bispham sopra alcune romanze fortunate. — *What is practice*: K. Hacket discute sul modo di esercitarsi con profitto nell'arte del canto. — W. S. B. Mathews accenna ad alcune differenze, che si notano nel progredire della musica per pianoforte: *The evolution of pianoforte music and playing*. — *The folk-songs of White Russia*: articolo interessante per le nuove informazioni che contiene sull'antico canto popolare di una parte della Russia. — *The gates of paradise*: novella. — *M. Victor Maurel on certain great songs*. — *Some operatic celebrities*. — *Editorial Bric-a-brac*. — *Things here and there*.

Musical Record (Boston).

Ottobre. — Oltre la brillante rassegna di Ph. Hale, si notano i seguenti articoli: *Emotional economy* di E. Stillman Kelley. — *The decadence of Organ Building* di H. A. Caparn. — *The Vice of Music* di F. E. Chase. — *The Past and Future of Opera in London*. — *Fetishism* di W. F. Apthorp (tocca una brutta piaga moderna: l'adorazione del piccolo artista). – Note interessanti su opere e concerti. — Musica.

Novembre. — Interessante l'articolo editoriale di Ph. Hale, specialmente nella parte dedicata all'eccentrico musicista *Johann Ludwig Böhner* (1787-1860). — *No music in London* di J. F. Runciman. — J. Cleveland Cady: *The decadence of Organ Building*. — *From Comic Opera to Paur* di W. J. Henderson: è d'interesse locale (New-York, ma istruttivo). — *Concernings Critics* di I. Tozier: è ingenuo il chiaccherare, per quanto vivace, sopra una funzione della critica, che non è neanche opera di seconda mano. — Corrispondenze. — Notiziario. — Musica.

Dicembre. — Varia ed istruttiva la rassegna di Ph. Hale: su Mierzwinski, il tenore, e su la famosa Schröder Devrient l'A. rettifica certi apprezzamenti inesatti. — Edgar Stillman Kelley pubblica la prima parte di uno studio assai promettente sull'importanza di Schumann relativamente all'orchestrazione moderna. — W. J. Henderson: *Gericke, Paur Rosenthal* (due virtuosi dell'orchestra ed uno del pianoforte). — *Concerning Organ-Building* di J. W. Goodrich (La questione della fabbricazione degli organi è discussa sempre più largamente). — *Stranded Musicians* di W. Armstrong. — Corrispondenze. — Notiziario. — Musica.

The Etude (Filadelfia).

Ottobre. — Articoli speciali di indole istruttiva in rapporto alla tecnica musicale: *Thonght, Suggestion, Advice*. — *Three questions answered* (pianoforte) di E. Liebling. — Willhartitz: *A musical library*. — Diversi: *Studio Experiences*. — *How tov keep the beginner interested* (principianti) di E. J. Talcott. — *Letters to teachers* (pianoforte) di W. S. B. Mathews. — *Letters to pupils* di J. S. Van Cleve (pianoforte). — *The musician and the man* (musica in genere) di H. Hollen. — *The successful teacher* di A. M. Wood. — *Genins among students* di F. H. Tubbs (giusto in parte, ma incompleto). — *How to teach time* (tempo e ritmo). — Interessante: *The peculiarities of the piano* di R. Goldbeck. — *Tone and touch* (pianoforte) di M. Merrick. — *The Training of the ear* di J. Comfort. — *Paderewski on the phisical side of piano-playing*. — *On the legato in pianoforte-playing*. — *Vocal department: Breathing in songs*. — *Publishers' notes*. — Musica.

Novembre. — Articoli specialmente notevoli, oltre le principali divisioni didattiche, come nel numero precedente: *Tact one of the factors of success in music*. — *How to use the Mason system* (pianoforte) di W. S. B. Mathews. — *Learning a new piece* di J. E. P. Aldons. — *Influence of Beethoven's deafness on his music* di H. E. Krehbiel. — *Pupils « on show »* di E. M. Trevenen Dawson (contrario ai concerti di allievi). — *Sincerity of purpose* di H. C. Lahee (educazione musicale e i suoi mezzi). — *Old Fogy Redivivus*. — Diversi: *Is the teaching season growing shorter?* — *Nervous prostration* di J. Waterman. —

The basis of pianoforte technic di W. F. Gates. — *Some weak points in the Conservatory system* di Amy Fay (specialmente contro la brevissima durata delle lezioni). — *On the influence of organ-playing upon a pianist* di E. R. Kroegar. — *Vocal Department* (interessante per le scuole di canto). — *Publishers' Notes*. — Musica.

Dicembre. — La rubrica *Toughts, Suggestions, Advice* contiene varia materia critica e didattica. — *Danger of premature introduction of classical music* di P. Pastnor. — Interessanti le lettere del Mathews e del Van Cleve. — *Hearing music as a factor in musical education* di H. A. Clarke. — *Nervousness before appearing in public* di J. Cooke. — *Memorizing is such hard work* di F. Mariner. — *Two great pianists* di H. Finck (Liszt e Tausig). — Interessante sempre la divisione: *Vocal Department*. — *Publishers' Notes*. — Musica.

The Leader, A monthly Magazine devoted to Music (Boston).

Ottobre. — Fra parecchi articoli, si notano: *Opera in its modern aspect* di L. W. Doten, che è uno studio sull'*Ernani* di Verdi. — *Practical Violin maiking and the laws of violin adjustment* di J. B. Squier. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Ottobre. — *Edward Dannreuther*: notizie biografiche. — J. Bennet espone circostanze relative a vecchie pratiche di musica sacra, in *Some recollections*. — *From my study*: interessante rassegna di curiosità de' tempi andati. — *A Wagner novelty*: in questo articolo si parla di un preludio originale scritto pel 3° atto del *Tannhäuser*, diverso da quello che eseguisce oggidì. — *Facts, rumours, and remarks*. — *Reviews*. — Musica.

Novembre. — *Frederic Hymen Cowen*: schizzo biografico. — *Oxford musical degrees*: si discute intorno alle questioni di antichi privilegi della Università di Oxford, in quanto al conferimento di diplomi musicali. — *Mendelssohn's songs without words*: articolo illustrativo di una nuova edizione M. r. s. p. (Novello). — *Conductors-Native or foreign?*: Si desidera maggior protezione della musica inglese in Inghilterra. — *Concerts*. — *Reviews*. — Musica.

Dicembre. — *Charles Villiers Stanford*: schizzo biografico. — J. Bennet continua a pubblicare i suoi ricordi di passate pratiche musicali inglesi, in *Some recollections*. — *Concerts*. — *Reviews*. — Musica.

The Presto (Chicago).

Dicembre 1. — Interessante principalmente per la parte che tratta degli interessi industriali (fabbriche di pianoforti).

NOTIZIE

Istituti musicali.

*** **Parma.** *Società dei Concerti del Regio Conservatorio di Musica.* — PROGRAMMA del 4° Concerto dell'anno sociale 1897-98 (XXII) dato dal celebre *Quartetto Boemo*, composto dei signori Carlo Hoffmann (1° violino), Josef Suk (2° violino), Oscar Nedbal (Viola), Hans Wihan (violoncello), la sera di mercoledì 30 novembre 1898, alle ore 20 1[2, nella Sala Verdi:

1. HAYDN G. — *Quartetto* per archi in *Re magg.* (Op. 64 N. 5): a) *Allegro moderato.* - b) *Adagio cantabile.* - c) *Minuetto allegretto.* - d) *Finale vivace.*
2. SGAMBATI G. — *Quartetto* in *Do diesis min.* (Op. 17): a) *Adagio, Vivace ma non troppo.* - b) *Prestissimo.* - c) *Andante sostenuto.* - d) *Allegro.*
3. BEETHOVEN L. — *Quartetto* in *Fa magg.* (Op. 59 N. 1): a) *Allegro.* - b) *Allegretto vivace.* - c) *Adagio molto e mesto.* - d) *Allegro* (Tema russo).

— PROGRAMMA del 5° Concerto dell'anno sociale 1897-98 (XXII) (Domenica 18 dicembre 1898, ore 15, Sala Verdi):

1. FRUGATTA GIUSEPPE. — *Trio* in *La min.* per pianoforte, violino e violoncello: a) *Allegro.* - b) *Intermezzo.* - c) *Adagio.* - d) *Finale.*
2. GLUCK CRISTOFORO. — *Ouverture* all'opera: « *Ifigenia in Aulide* », per orchestra.
3. MENDELSSOHN FELICE. — *Trio* in *Re min.* (Op. 49), per pianoforte, violino e violoncello: a) *Allegro agitato.* - b) *Andante con moto.* - c) *Scherzo.* - d) *Finale.*
4. WOLFF-FERRARI ERMANNO. — *Allegro* della *Serenata* per orchestra d'archi.
5. TEBALDINI GIOVANNI. — a) « *Alla Fonte d'Henscir* ». - *Adagio* della *Suite sinfonica* « *Fantasia Araba* » (Op. 11), per orchestra (composta nel 1888).
   SCARLATTI DOMENICO. — b) *Burlesca* (riduzione per orchestra di C. De Nardis).

Nel *Trio* hanno avuto parte i signori: Prof. cav. Stanislao Ficcarelli, professore Romeo Franzoni e l'alunno di ultimo anno, Rognoni Mario.

L'orchestra era composta di professori ed allievi del R. Conservatorio, direttore Giovanni Tebaldini.

— PROGRAMMA della prima Esercitazione pubblica degli alunni (Giovedì 8 dicembre 1898, alle ore 14), dedicato a compositori italiani del secolo XVIII (2ª serie):

1. CIMAROSA D. — *Sinfonia* nell'opera « *Il Matrimonio segreto* » (Vienna 1792). Direttore d'orchestra l'alunno Pizzetti I.
2. TRAETTA T. — PAISIELLO. — a) *Minuetto cantato*. - b) « *Il mio ben* «, *Aria* nell'opera « *Nina pazza per amore* » (Napoli 1789). Alunna Canuti Amelia (anno 3°) (Scuola del prof. cav. S. Auteri-Manzocchi).
3. BOCCHERINI L. — *Quintetto* per archi: a) *Andante con moto*. - b) *Minuetto*. - c) *Grave*. - d) *Rondò*. Bisotti A., Torretta E., Pignignoli D., Dardani A., Veroni G. (Classe di Quartetto del prof. L. Mantovani).
4. MARCELLO B. — *Frammenti* del Salmo 42° (*Judica me Deus*) per voci d'uomini con accompagnamento di violoncelli, contrabassi e pianoforti.
5. PAER F. — *Sinfonia* nell'opera « *Ero e Leandro* » (Napoli 1794). Direttore d'orchestra l'alunno Campanini G.

*** A Mosca si è inaugurato l'edificio del Nuovo Conservatorio detto della Società musico-imperiale russa. L'edificio grandioso è costrutto secondo le esigenze dello scopo cui è destinato ed in guisa da isolare nel modo più perfetto i suoni che si svolgono non sempre armoniosi nelle singole classi e da impedire così che una scuola di musica si palesi come un immenso serraglio di bestie feroci.

Opere nuove e Concerti.

*** A Monaco il 22 gennaio venne eseguita per la prima volta l'opera di Siegfried Wagner, *Der Bärenhäuter*, in 3 atti; il soggetto è inspirato ai racconti dei Grimm.

*** Antonio Dvorak ha terminato di comporre una nuova opera intitolata: *Il diavolo e la ragazza selvaggia,* che sarà eseguita al teatro nazionale di Praga.

*** A Breslavia ebbe lieto esito la nuova opera intitolata: *Alla Fonte d'Enchir*, del giovane compositore napoletano Francesco Alfano, già allievo del conservatorio di Lipsia.

*** In uno degli ultimi concerti della Società degli Amici della Musica di Vienna, Carlo Goldmark vi fece eseguire un lavoro inedito, il 113° salmo, per coro e orchestra.

*** Al teatro granducale di Schwerni, *Inguelde*, opera inedita di Max Schilling.

*** All'Opéra di Parigi, *La Burgonde*, opera in 4 atti di Paul Vidal, che alla critica parve poca cosa.

*** All'Opéra-Comique una nuova edizione francese del *Fidelio* di Beethoven, con recitativi appositamente scritti da Gevaert.

*** All'Opera di Dresda ottenne buonissimo successo un'opera comica in un atto dal titolo: *Il Boia di Bergen*, del pianista berlinese Edoardo Behm.

*** In Italia durante il 1898 si rappresentarono 35 opere nuove, 14 operette ed una fiaba mimica.

*** Felix Weingartner coll'orchestra del *Kaim-Paal* di Monaco farà nel mese di aprile un giro artistico, dando concerti a Trieste, Milano, Torino, Bologna, Firenze, Roma. La fama del direttore ch'è fra i primi nell'arte sua, l'affiatamento dell'orchestra — il Weingartner dirige ora i concerti della stagione al *Kaim-Saal* — sono garanzia dell'importanza dell'avvenimento sull'educazione del pubblico italiano, curioso certo di sentire come i tedeschi interpretano i capolavori dell'arte sinfonica.

*** « *Le Prince Charmant* », *conte fantastique pour orchestre* di Paolo Litta, sarà eseguito prossimamente in un concerto a Monte-Carlo. Paolo Litta è pure scritturato per un concerto che avrà luogo nel mese di marzo ed in cui eseguirà il Concerto per piano in *la maggiore* di Liszt, e quello in *mi bemolle* di Beethoven. Si propone poi di venire in Italia la stagione prossima, per alcuni *Recitals* storici di musica per pianoforte.

*** Del Weingartner fu eseguito a Monaco l'ultimo lavoro, una Sinfonia in *Sol maggiore,* ed ottenne lieta accoglienza specie nel terzo e quarto tempo.

Concorsi.

La R. Accademia Filarmonica Romana, incaricata per Decreto ministeriale, in data del 19 novembre 1879, dell'esecuzione della *Messa di requiem* da celebrarsi annualmente al Pantheon per i solenni funerali di Vittorio Emanuele II, bandì un Concorso nazionale per la composizione della musica da eseguirsi in quest'anno.

La Commissione, oltrechè del presidente, on. Duca di Sermoneta e del segretario generale, avv. A. Millelire-Albini, risultò composta dai maestri: Bossi cavaliere Enrico, De Sanctis cav. Cesare, Gallignani comm. Giuseppe, Lucidi cavaliere Achille, Mascagni comm. Pietro, Renzi cav. Remigio e Sgambati comm. Giovanni.

I lavori presentati in tempo utile furono in numero di 18 e la Commissione prescelse per l'esecuzione il N. 12, col motto: *Pax,* e conferì l'*accessit* al N. 16 portante il motto: *Frangar non flectar.*

Le buste corrispondenti contenevano i nomi dei maestri: signor Luigi Mapelli di Bellinzago, residente a Milano (autore della composizione prescelta per l'esecuzione e premiata con medaglia d'oro) e signor Giovanni Cipolla di Brescia, residente a Savigliano (Cuneo), autore della composizione distinta con l'*accessit* e con la medaglia d'argento.

Roma, 4 gennaio 1899.

Il Segretario generale della R. Accademia Filarmonica Romana
AVV. A. MILLELIRE-ALBINI.

*** Si sa che la fondazione *Beethoven* a Bonn dispone di capitali sufficienti per aprire dei concorsi di composizione. Essa ha ora decretato un premio di duemila marchi al signor W. Berger di Berlino per un Quintetto di strumenti ad arco, ed un altro premio pure di duemila marchi al signor B. Scholz di Francoforte per un Quartetto di piano ed archi. Non ha potuto invece dare alcun premio per il concorso ch'essa aveva aperto di una composizione per strumenti a fiato combinati con archi o piano.

*** Concorso *a premio per una « Messa di Gloria » ed un « Tantum Ergo »*.

Premio unico di L. 250 per la *Messa di Gloria.*
» » » 50 per il *Tantum Ergo.*

La *Società Ceciliana Subalpina* sedente in Torino (Segreteria, via Berthollet, 9), la quale ha per scopo di promuovere e sostenere la buona esecuzione della musica da Chiesa, secondo le prescrizioni e lo spirito della Sacra Congregazione dei Riti, apre un concorso per la composizione di una *Messa di Gloria* e di un *Tantum Ergo*, ed assegna un premio di lire *duecentocinquanta* per la *Messa di Gloria* e di lire *cinquanta* per il *Tantum Ergo.*

Ambedue le composizioni dovranno essere a tre voci virili (due tenori e basso) con accompagnamento *obbligato* d'organo.

Nelle due categorie il premio sarà assegnato integralmente alla composizione di maggior merito.

I lavori premiati rimangono di assoluta proprietà del loro autore, ma la Società Ceciliana Subalpina si riserva il diritto di eseguirli e di farli eseguire per proprio conto. La *Messa* ed il *Tantum Ergo* premiati verranno eseguiti a Torino nella ricorrenza della festa di Santa Cecilia dell'anno in corso 1899.

I concorrenti dovranno inviare non più tardi del 31 agosto 1899 alla Segreteria della Società un manoscritto in partitura accompagnato da *tre parti staccate di canto.*

I concorrenti dovranno essere nati in terra di favella italiana.

Ogni manoscritto sarà contradistinto da un motto ed accompagnato da una busta chiusa contenente all'interno il nome e l'indirizzo del compositore, ed all'esterno la ripetizione del motto del manoscritto con un altro indirizzo, perchè la Società possa eventualmente corrispondere con lui.

Saranno scartati quei lavori contenenti indicazioni che possano far presumere il nome dell'autore.

La Giurìa nominata dal Consiglio Direttivo della Società darà il suo responso inappellabile non più tardi del 1° novembre 1899, che sarà reso di pubblica ragione per mezzo della stampa.

I manoscritti non premiati dovranno essere fatti ritirare dai concorrenti, la Società non rispondendo di quelli non fatti ritirare entro tre mesi dalla data di pubblicazione del giudizio.

Per copia conforme

Torino, 1° febbraio 1899.

Il Segretario — Marcello Capra.

Il Presidente — Canonico Antonio Berrone.

Wagneriana.

*** Ecco il programma della prossima stagione (dal 22 luglio al 20 agosto) del teatro di Bayreuth: *L'anello del Nibelungo* il 22, 23, 24 e 25 luglio e 14, 15, 16 e 17 agosto; i *Maestri Cantori* il 28 luglio, 1°, 4, 12 e 19 agosto; *Parsifal* il 29 e 31 luglio e 5, 7, 8, 11 e 20 agosto.

*** Una lettera inedita di R. Wagner, indirizzata nel 1831 all'editore Schott di Magonza e testè pubblicata, suona di questo tenore:

« *Lipsia, 15 giugno 1831.*

« Signore, Le mando una riduzione per piano a 2 mani della Sinfonia n. 9 di Beethoven, che già Le ho presentato l'anno scorso e che Ella mi rimandò dicendo di essere assediato di manoscritti. Glie la offro di nuovo lasciandogliela interamente a Sua disposizione.

« Non domando per questo lavoro alcun compenso, ma Le sarei obbligato se in cambio mi volesse fare un dono di musica. Posso dunque pregarla di farmi pervenire in cambio, per mezzo del sig. Guglielmo Hœrtel: I. Beethoven, *Missa solemnis* (re min.), spartito e riduz. per piano; II. Beethoven, Sinfonia n. 9, spartito; III. Beethoven, due quartetti, spartito; e IV le Sinfonie di Beethoven ridotte per pianoforte da Hummel?

« Esaudendo questa preghiera nel modo più sollecito, Ella obbligherà infinitamente

« *Il Suo devoto servitore*

« Riccardo Wagner ».

L'editore Schott non pubblicò la riduzione, ma mandò al richiedente tutta la musica richiesta.

*** L'editore Fischer di Berlino ha pubblicato una raccolta di lettere inedite di R. Wagner ad Emilio Heckel, il noto editore di musica. Queste lettere sono molto importanti specialmente per numerose notizie riguardanti le origini del teatro di Bayreuth e finora sconosciute. Da esse parrebbe altresì come Wagner avesse in progetto altri 4 drammi dai titoli: *Lutero*, *Hans Sachs*, *Federico il Grande* e *il Duca Bernardo di Weimar*.

Nuove Pubblicazioni.

*** La famosa biblioteca bodleiana di Oxford, ricchissima di manoscritti d'opere musicali dei grandi artisti del medioevo e del rinascimento, sta pubblicando un volume che contiene diverse composizioni inedite del principio del xv sec., dovute a Binchois, Dufay ed altri, e molto interessanti per la storia dell'arte.

Varie.

*** **Stockholm.** — Avant de nous occuper du mouvement musical, nous voudrions vous donner un leger aperçu de la position en Suède. Depuis des siècles vivant en paix, l'art et l'industrie se sont fortement développés et surtout l'instruction publique nous fait le plus grand honneur. Le caractère Suédois est franc, cordial et hospitalier et garde pour la belle Italie, ainsi que pour la musique italienne, une vive sympathie.

Tel-est, réduit à quelques lignes, l'exposé des principaux traits de notre nation; le sentiment musical n'est pas moins digne de votre attention. Le Roi Oscar II, étant pendant des années le Président du Conservatoire de Musique Royal, est un musicien instruit et distingué et de même un puissant protecteur des beaux-arts.

Nous regretions infiniment que la Suède est si peu connue en Italie, cependant la célébrité de Jenny Lind et de Christine Nilson est appréciée par le monde entier; ce qui semble indiquer l'originalité et le niveau musical des Suédois, ce sont les *Mélodies Nationales*, les *Quatuors à Capella* pour voix d'hommes chantés par les étudiants avec grand succès à Paris. Pour revenir au mélodies nationales, impossible à décrire le charme, la simplicité touchante et la profonde mélancolie que respirent ces airs.

Vous allez me demander s'il n'existe un genre instrumental exclusivement suédois? Malheureusement non, — à part quelques exceptions — il paraît que la tendance wagnérienne a su, chez bien des jeunes compositeurs, effacer toute individualité personnelle.

Pour nous résumer nous allons vous donner un tableau de l'activité du Nouveau Théâtre Royal (l'Opéra) inauguré 1898. Le répertoire comprend les opéras allemands, français, italiens et suédois, anciens ou modernes, aussi de Wagner; voici, d'ailleurs, les programmes du décembre: 1, *Martha;* 3, 6 et 15, *Il Trovatore;* 4 et 10, *La Fille du Régiment;* 5 et 11, *Cavalleria Rusticana, Pajazzo;* 8, 4 et 18, *Don Juan;* 9, 13, 19 et 27, *Tirfing;* 16, *Fidelio;* 20, *Les Noces de Figaro;* 21, *La Dame Blanche;* 26, *Les Joyeuses Commères;* 28, *Mignon.*

Au Nouveau Théâtre Royal, le 17 décembre, Concert symphonique consacré aux œuvres de Beethowen: *Ouverture* de Egmont; Concert pour piano avec orchestre, N. 4; Variations du Quatuor, op. 67, pour orchestre et Symphonie, N. 5.

Le 21 janvier a eu lieu au Nouveau Théâtre Royal un festival pour illustrer le 70[me] jour de fête du Roi Oscar. Sur le programme rien que des œuvres suédois. *Le Roi de la montagne*, opéra de J. Hallström; *Claes Uggla*, poésie de Oscar Fredrik (pseudonyme du Roi Oscar), avec adaptation d'orchestre et illustrée des tableaux vivants; la musique de R. Henneberg. N. Lago.

*** Il famoso e valente direttore d'orchestra Hans Richter, avendo ottenuto la regolare *giubilazione* da direttore dell'Opera di Vienna, assumerà la direzione dei concerti filarmonici di Manchester, succedendo a Federico Cowen; e i dodici concerti che dirigerà in pochi mesi gli frutteranno un onorario di 37.500 lire.

*** Il Consiglio comitale di Londra preoccupato dal crescente favore dei concerti della domenica alla *Queen's hall*, i quali distornavano il pubblico londinese dalle meditazioni ascetiche, e non potendo d'altra parte assolutamente vietarli, ha trovato un ottimo sistema per raggiungere lo stesso scopo, quello cioè di permetterli a condizione che l'amministrazione dei concerti non ne ritragga alcun profitto pecuniario; e cioè ragguagliando i prezzi d'entrata alle pure spese vive. Questo almeno è quanto narra il *Ménestrel.*

*** In occasione del giubileo dell'imperatore Francesco Giuseppe, il compositore Antonio Dvorak ricevette la medaglia per le arti e le scienze, onorificenza che finora, fra i musicisti, era stata solo conferita a Brahms.

*** Il maestro Tebaldini ha terminato la prima parte del suo oratorio: *Le nozze di S. Cecilia.*

Necrologie.

*** A Vienna morì nell'età di 58 anni Nicola Oesterlein, il fondatore del museo Riccardo Wagner che attualmente si trova ad Eisenack. Era semplice cassiere di una grande trattoria nei pressi di Vienna e la sua passione wagneriana nacque da una casuale lettura fatta dell'*Opera e Dramma* di R. Wagner. D'allora adoperò tutte le sue economie e tutte le sue forze a far raccolta di quanto riguardasse il Maestro e l'arte sua e dopo circa dieci anni (verso il 1885) potè invitare il pubblico a visitare le sue collezioni già molto importanti nel modesto suo appartamento. Accresciute nel seguito queste collezioni, egli le cedette alla città di Eisenach. L'Oesterlein non fu solamente un attivo e diligente collezionista, ma nel voluminoso catalogo delle sue collezioni ed in altre monografie wagneriane si dimostrò scrittore sagace e critico acuto di cose musicali.

*** A Parigi nell'età di 63 anni morì Luigi Gallet, il notissimo compositore di libretti d'opera, e valente scrittore di cose relative alla storia della musica teatrale.

*** A Francoforte sul Meno, il valente violoncellista Edoardo Giorgio Goltermann.

*** A Barcellona nell'età di 63 anni, m. il valente pianista G. B. Pujol, che si può dire il capo della scuola pianistica spagnuola. Era anche elegante compositore di musica per piano.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Albinati G., *Piccolo dizionario di opere teatrali.* Milano. Ricordi. — L. 3.

Annuario della R. Accademia di S. Cecilia di Roma. 2 volumi. — Roma. Tipografia della Pace.

Bossi E. e **Tebaldini G.**, *Metodo teorico-pratico per organo.* — Milano. Carisch e Jänichen.

Champs (De) **E.**, *Manuale per l'alunno delle scuole di solfeggio-cantato* nel R. Istituto musicale di Firenze. Seconda edizione. In-8°. — Firenze. Passeri. — L. 1,50.

Coppola U. P., *Pietro Antonio Coppola.* Biografia. — Catania. Tip. Pastore.

Costera O., *La critica musicale.* In-16°. — Napoli. Tip. Melfi.

Jadassohn S., *Trattato d'armonia.* Traduzione italiana di M. Gherzoff Gherzfeld. — Lipsia. Breitkopf. — Mk. 6.

— *Trattato di contrappunto semplice, doppio, triplo e quadruplo.* Traduzione italiana di Carlo Perinello. — Lipsia. Breitkopf. — Mk. 4.

Monaldi G., *Pietro Mascagni: l'uomo e l'artista.* In-16°. — Roma. Voghera. — L. 1.

— *Verdi. 1839-1898.* In-8°. — Torino. Bocca. — L. 4.

Nisbri G., *Motivi Wagneriani.* — Ancona. Tip. del Buon Pastore.

Passagni L., *Il violino.* Manualetto pratico con note. In-8°. — Milano. Pigna — L. 1.

Roncoroni L., *Riccardo Wagner: la lotta per la vita e per l'arte.* In-8°. —. (Estratto dal periodico *La Rivista moderna*, anno I, fasc. 3°). Firenze. Tipografia Cooperativa.

FRANCESI

Cart W., *Étude sur Jean-Sébastien Bach (1685–1750).* Nouvelle édition revue et augmentée. In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 4.

Courtois L., *Méthode pratique d'accompagnement du plain-chant, précédée d'un cours élémentaire d'harmonie.* In-8°. — Namur. Wesmael-Charlier. — Frs. 2,50.

Cremers E., *L'analyse et la composition mélodique.* In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 2,50.

De Chambrun (Comte), *Wagner à Carlsrühe. L'artiste du siècle.* Avec 4 photogravures. In-8°. — Paris. Calmann Lévy. — Frs. 5.

De Lede L., *Guide pratique des artistes musiciens et dilettantis. Les grands maîtres italiens, français et allemands, les anciens musiciens belges.* Annotations concernant les célébrités belges contemporaines. In-12°. — Bruxelles. Mabillon. — Frs. 1,50.

Dix écrits de Richard Wagner avec un Avant-propos de Henri Silège. In-16°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 4.

Fragerolle G., *L'Enfant-Dieu.* Recueil de vieux Noëls des pays de Champagne et de Lorraine, restitués et mis en musique. — Paris. Flammarion. — Frs. 6.

Ginisty P., *La vie d'un théâtre.* N. 7 des « Livres d'or de la science ». In-18°. — Paris. Reinwald. — Frs. 1.

Harris A., « *L'or du Rhin* ». Prologue de l' « *Anneau de Nibelung* », poème et musique de Richard Wagner. Résumé du poème, analyse thématique de la partition. In-8°. — Bruxelles. Balat. — Frs. 1.

Hartmann L., *Critique musicale: réalisme ou idéalisme?* Lettres. In-8°. — Rome. Unione cooperativa editrice.

Huret J., *Le nouveau théâtre national de l'Opéra-Comique. Architecture-peinture-sculpture.* 60 illustrations avec 20 portraits et notices biographiques des principaux artistes du théâtre de l'Opéra-Comique. In-8° grand jésus. — Paris. Société de publications d'art. — Fr. 1.

Lavignac A., *Les gaietés du conservatoire.* Dessins de Guydo. In-8°. — Paris. Delagrave. — Frs. 5.

Maubel H., *Préfaces pour musiciens.* — Paris. Fischbacher.

Raphanel J., *Histoire au jour le jour de l'Opéra-Comique.* Première série (1er janvier–30 juin 1898), avec une étude sur le rôle de la critique par E. Mas. In-12°. — Paris. Bibliothèque de la « Vie théâtrale ». — Frs. 2.

Richter E. F., *Traité d'harmonie théorique et pratique.* Traduit de l'allemand. 5me éd. In-8° gr. — Leipzig. Breitkopf.

Soubies A., *Histoire de la musique en Bohême.* In-32°. — Paris. Flammarion. — Frs. 2.

Wagner R., *L'art et la révolution.* Traduction de l'allemand par J. Mesnil. — Paris-Bruxelles. Edit. des « Temps nouveaux ».

TEDESCHI

Batka R., *Musikalische Streifzüge.* Mit Ropfleisten v. J. B. Eissarz, Gr. 8°. — Florenz. Diederichs.

Bernards J., *Erstes Arbeitsheft zur allgemeinen Musik- u. Harmonielehre.* Gr. 8°. — Aachen. Jacoby.

Bie O., *Das Klavier u. seine Meister.* Mit zahlreichen Porträts, Illustr. u. Fcsms, swie musikal. Orig.-Beiträgen v. d'Albert, Kienzl, Moskowski, Scharwenka und Strauss. Gr. 8°. — München. Bruckmann.

Breitkopf und **Härtel's** *Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten v. deutschen Hochschulen.* 1 Bd. Bernoulli. Die Choralnotenschrift bei Hymnen u. Sequenzen. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Breslaur E., *Sind originale Synagogen- u. Volks-Melodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?* Vortrag. In-12°. — Leipzig. Breitkopf.

Bülow H. (von), *Briefe und Schriften.* Hrsg. von Marie v. Bulow. 4 Bd. Briefe. 3. Bd. 1855-1864. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Chorwerke, die beliebtesten, m. e. Einleitg. üb. die Entwickelg. der diesbezügl. Kunstformen v. A. Pochhammer. In-8°. — Frankfurt a. M. Bechhold.

Ehlert L., *Aus der Tonwelt.* Essays. Wohlf. (Titel-) Ausg. In-8°. — Berlin. Behr.

— *Dasselbe.* Neue Folge. Mit dem Portr. des Verf. Wohlf. (Titel-) Ausg. In-8°.

Grossmann M., *Wie bestimmt man das Stärkeverhältniss der Resonanzplatten bei der Geige?* Gr. 8°. — Berlin. Warschauer.

Gubi P. M., *Musikalischer Wegweiser.* Ein Orientirungsmittel f. Laien. Ein Wiederholungsbuch f. Kompositionsschüler. In-8°. — Altona. Schlüter.

— *Praktische Harmonielehre f. den Unterricht an Lehranstalten u. f. den Privat- u. Selbstunterricht.* Gr. 8°. — Altona. Schlüter.

Hahn A., Pochhammer A. und **Volbach F.,** *Franz Liszt, sein Leben u. seine Werke.* In-8°. — Frankfurt a. M. Bechhold.

Iffert A., *Allgemeine Gesangschule.* Unter musikal. Mitwirkg. v. Otto Singer. B. Praktischer Tl. Für Bass. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Jadassohn S., *Methodik des musiktheoretischen Unterrichts.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Jonquière A., *Grundriss der musikalischen Akustik.* Mit 63 Text-Abbildgn, 1 Tafel u. zahlreichen Notenbeispielen. Gr. 8°. — Leipzig. Grieben.

Kalbeck M., *Opern-Abende.* Beitrag zur Geschichte u. Kritik der Oper. — Deutsche und ausländ. Opern. 2 Bde. Gr. 8°. — Berlin. Harmonie.

Kleczysnki J., *Chopin's grössere Werke.* Praeludien, Balladen, Nocturnes, Polonaisen, Mazurkas. Wie sie verstanden werden sollen. Einschliesslich Chopin's Notizen zu der « Méthode des méthodes ». Deutsch v. A. C. H. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Köstlin H. A., *Geschichte der Musik im Umriss.* 5. Aufl. Gr. 8°. — Berlin. Reuther.

Krause E., *Das Conservatorium der Musik in Hamburg.* Gr. 8°. — Hamburg. Boysen.

Kretzschmar H., *Führer durch den Concertsaal.* 1 Abth. 2 Bde. u. II. Abth. 1. Tl. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Kretzschmar H., *Kleiner Konzertführer* (Einzelausg. aus: « K. Führer durch den Konzertsaal »). 14 Nrn. In-12°. — Leipzig. Breitkopf.

Liszt F. u. Hans v. Bülow, *Briefwechsel.* Hrsg. v. La Mara. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Mendelssohn Bartholdy F., *Briefe aus den J. 1830 bis 1847.* Hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy u. Carl Mendelssohn Bartholdy. Billige Ausg. 7. Aufl. in e. Bde. In-8°. — Leipzig. Mendelssohn.

Mettenleiter B., *Das Harmonium-Spiel in stufenweiser, gründlicher Anordnung zum Selbstunterricht.* 3. Tl., hauptsächlich Tonsätze aus dem Schatze religiöser Musik — den Messen, Oratorien u. den sonst, tieferusten Kompositionen — anerkannt grosser Meister enth. Gr. 8°. — Kempten. Kösel.

Militär-Musiker-Notiz- und Taschenbuch f. d. J. 1899. 16 Jahrg. In-16°. — Berlin. Parrisius.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rud. Genée. 6. Hft. Oktbr. 1898. Beilage: Fcsm. des Mozartschen Briefes an Constanze. Gr. 8°. — Berlin. Mittler.

Moser A., *Joseph Joachim.* Ein Lebensbild. Gr. 8°. — Berlin. Behr.

Müller-Braunau H., *Intervall- u. Akkord-Tabelle, zum Gebrauche beim Studium der Harmonielehre verf.* Gr. 4°. — Hamburg. Müller.

Müller-Brunow, *Tonbildung od. Gesangunterricht?* Beiträge zur Aufklärg. üb. das Geheimniss der schönen Stimme. I. Tonbildung od. Gesangunterricht? II. Tonbildung. Die richt. Erziehg. der menschl. Stimme zum Kunstgesange nach den Grundsätzen des primären Tones, zugleich Studien f. Sänger, Sangesbeflissene u. Redner. Neue Aufl. In-4°. — Leipzig. Merseburger.

Musiker, berühmte, Lebens- u. Carakterbilder nebst Einführg. in die Werke der Meister. 3. Schmidt.-Joseph Haydn. Gr. 8. — Berlin. « Harmonie ».

— Hrsg. v. H. Reimann. Berlin. Harmonie. 5. Gehrmann. Carl Maria v. Weber. 7. Kruse. Albert Lortzing.

Pfordten H., *Handlung u. Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage u. Geschichte dargestellt* (Neue Ausg.). In-8°. — Berlin. Trowitsch.

Riehl W., *Musikalische Charakterköpfe.* Ein kunstgeschichtl. Skizzenbuch. 2 Bde. In-8°. — Stuttgart. Gotta.

Schumann R., *Jugendbriefe.* Nach den Originalen mitgetheilt v. Clara Schumann. 3. (Titel-) Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Selle G., *Aus Adolf Bernhard Marx' litterarischem Nachlass.* Ein Gedenkblatt zum 100 jähr. Geburtstage des weil. königl. Universitäts-Musikdirektors u. Professors in Berlin Dr. A. B. Marx. Gr. 8°. — Berlin. Janke.

Sering F. W., *Allgemeine Musiklehre in ihrer Begrenzung auf das Notwendigste f. Lehrer u. Schüler in jedem Zweige musikalischen Unterrichts.* 4. Aufl. Gr. 8°. — Lahr. Schauenburg.

Symphonien u. symphonischen Dichtungen, die beliebtesten, des Konzertsaal v. Humperdinck, Erlanger, Glück, Hahn, Knorr, Müller-Reuter, Niggli, Riemann, Widmann, Witting, nebst e. Einleitg. üb. die Entwickelg. u. Bedeutg. dieser Kunstformen v. A. Pochhammer. In-8°. — Frankfurt a. M. Bechhold.

Thouret G., *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker.* Mit 7 Abbildgen u. e. Notenfcsm. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Wagner R., *Briefe an Emil Heckel.* Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Hrsg. v. Karl Heckel. Gr. 8°. — Berlin. Fischer.

— *Briefe an Otto Wesendonck.* Hrsg. v. Alb. Heintz. Gr. 8°. — Charlottenburg. Allgemeinen Musik-Zeitung.

Weddigen O., *Geschichte der Berliner Theater.* In ihren Grundzügen von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart dargestellt. In-8°. — Berlin. Seehagen.

Weimar W., *Das Rheingold.* Bilder zu Richard Wagners gleichnam. Werke, m. Sang u. Sage von Hans Paul v. Wolzogen (11 farb. Lichtdr. m. 46 S. illustr. Text). In-4°. — Leipzig. Wigand.

Werkmeister R., *Oberbayerische Volks-Lieder u. ihre Singweisen.* 3. Aufl. In-12°. — Tölz. Dewitz.

Wulff L., *Kurzgefasste Geschichte der Tasteninstrumente. I. Die Orgel.* In-12°. — Leipzig. Wild.

INGLESI

Haweis H. R., *Old Violins.* (Collector Series). In-8°. — London. Redway.

Krehbiel H., *Music and manners in the classical period:* essays. In-12°. — New-York. Scribner.

Peterson F., *Pianist's Handbook.* A theoretic companion to practice. Part. I. Gr. 8°. — London. Augener.

Runciman J. F., *Old Scores and New Readings; Discussions on Musical Subjects.* In-8°. — London. Unicorn Press.

Sachs E., *Modern Opera Houses and Theatres.* Examples selected from Playhouses recently Erected in Europe. With a Short Descriptive Text and a Treatise on Theatre Planning and Construction, with Supplements on Stage Machinery, Theatre Fires and Protective Legislation. 3 Vols. — London. Batsford.

Stainer and **Barrett's** *Dictionary of Musical Terms.* Revised and Edited by Sir J. Stainer. New and rev. ed. In-8°. — London. Novello.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Anzoletti Marco. — *Melancolie.* Pezzo per Violino e Piano. — Milano, E. Buffa.

Baussnern W. von. — *Das klagende Lied.* Ein. Balladen-Cyklus von Martin Graf für eine Singstimme und Klavier. — Breitkopf u. Härtel.

Le ballate sono sei: qua e là dei momenti buoni; effetti pianistici e d'armonia dànno un color esteriore, in complesso il carattere del pensiero non è ben chiaro ed omogeneo.

Beethoven L. van. — *Sonate per P.forte e Violoncello.*; nuova edizione per piano e Viola per cura di Ernst Naumann. — Breitkopf u. Härtel.

Bortolan Carlo. — Due *Pange lingua* per Contralto, Tenore e Basso, con accompagnamento d'organo.

— *Ego sum panis,* Mottetto per Soprano e Contralto con organo.

— *Caro mea,* Mottetto per Contralto, Tenore, Baritono e Basso con organo. — Torino, M. Capra.

Composizioni scritte in uno stile voluto semplice e severo.

Bossi Enrico. — Op. 113. *Serie di cinque pezzi per armonio ed organo con pedale non obbligato.* — Torino, M. Capra.

Op. 114. *Sei pezzi per P.forte. Valzer, Gavotta, Piccola polka, Improvviso, Canzone-Serenata, Romanza.* — Milano, Carisch e Jänichen.

La serie per armonio comprende: *Offertorio, Graduale, Canzoncina a Maria Vergine,* un interludio *In Memoriam, Laudate Dominum*; il Bossi tratta con ugual fortuna il genere sacro ed il profano, conservando perfetta la distinzione dello stile e non occorre raccomandare i due fascicoletti freschi d'idee ed eleganti come tutto quanto esce dalla penna del chiaro maestro.

Bottazzi Luigi. — Op. 113. *Preludio per Grand'organo.* — Torino, M. Capra.

Bruch Max. — Op. 55. *Canzone per Violoncello,* trascritta per Violino e Piano da Hermann. — Breitkopf u. Härtel.

Calegari Carlo S. — Op. 125. *Sonata per dopo la messa per Armonio ed Organo con pedale non obbligato.* — Torino, M. Capra.

Cicognani Antonio. — Op. 8. *Coram Tabernaculo.* Mottetti a 4 e 6 voci: I. *O salutis hostia* (C. A. T. B.). — II e III. *Pange lingua* (C. A. T. B.). — IV. *Tantum ergo* (2 Ten. e 2 Bassi con org.). — V. *Tantum ergo* (8 voc. imp.).

Op. 11. *Ave Maria* a 8 voci sole. — Torino, M. Capra.

Composizioni scritte con severità e stile dicevole al tempio.

Ciléa Fr. — Op. 28. *Trois petits Morceaux pour Piano.* — Berlin, Ed. Bote u. G. Bock.

Sanno ancora di dilettantismo.

Da Venezia Franco. — *Composizioni per P.forte:*

Op. 3. *Silhouettes (Sentimentale - Passionnée - Coquette).*

Op. 7. *Tableaux lyriques.* — Milano, E. Buffa.

David Ferd. — Op. 39, N. 6. *Am Sprinquell,* per Violino e Piano. — Breitkopf u. Härtel.

Pezzo caratteristico d'effetto.

Dotzauer J. J. F. — Op. 107. *Dodici esercizi per Violoncello.* — Breitkopf u. Härtel.

Questi belli studi, che all'utilità congiungono il diletto estetico, fan parte di una nuova edizione curata da Carlo Hüllweck.

Dupuis Sylvain. — *Sérénade pour Piano.* — Liége, Léopold Muraille.

Il principio è volgare, verso metà il pezzo ha un aspetto pomposo drammatico; in complesso non si capisce l'idea dell'autore.

Foschini Gaetano. — Op. 124*bis*. *Ego sum resurrectio.* Antifona a cinque voci dispari sole. — Torino, M. Capra.

Il compositore prende le mosse da un tema dell'antifonario; la purezza, la dignitosa semplicità dello stile polifonico fan testimonianza delle intenzioni artistiche del M° Foschini, che insieme con altri volonterosi contribuisce ad un migliore indirizzo della musica sacra.

Frugatta Giuseppe. — Op. 39. *Due pezzi per P.forte: Sonata.* - Studio. — Milano, E. Buffa.

Galliera Arnaldo. — Op. 6. *Cinque pezzi per Organo: Preludio, Adagio, Corteggio, Noël, Marcia nuziale.* — Torino, M. Capra.

Op. 7. *Due pezzi per Organo: Entrata, Meditazione.* — Milano, E. Buffa F.

Artista serio ed accurato nello scrivere, il Galliera s'acquista fin d'ora un posto onorevole fra i nostri compositori organisti.

Hahn A. — Op. 1. *Sonata per Violino-Solo con accompagnamento di Piano.* — Bad. Kissingen, Cyrill Kistler.

Un primo lavoro dispone il critico all'indulgenza; resta un buon consiglio: mutar indirizzo e proporsi modelli più moderni. Non sembra questa una raffazzonatura inedita di qualche contemporaneo di... Mozart?

Heller St. — Op. 85 e 137. *Tarantelle* per P.forte. — Breitkopf u. Härtel.

Nicodé J. Louis. — Op. 14. *Romanza per Violino e Piano.* — Breitkopf u. Härtel.

Discreto il primo motivo; la parte di mezzo cade in svolgimenti comuni.

Nersa Vittorio. — *Età dorata.* Illustrazioni per P.forte: *Sogni* - *Carezze* - *Giuochi* - *Capricci.* — Milano, E. Buffa F.

Incerte e piuttosto leggere.

Pontoglio Giovanni. — *Alla Vergine.* Preghiera d'un alpigiano, per M. Sopr. o Baritono. — Milano, E. Buffa F.

Le parole sono di S. M. la Regina Margherita di Savoia; la melodia manca di novità.

Ravanello Oreste. — Op. 34. *Messa* breve e facile in onore di S. Pietro Orseolo, a tre voci virili e con organo.

Op. 41. *Messa* 6ª in onore del S. P. Giuseppe, a 4 voci miste e con organo. — Torino, M. Capra.

Il Ravanello tratta la musica sacra in istile libero però sempre con nobiltà; quantunque il ricorrere di certe formole sia nella tradizione e inerente al genere sacro, ci sembra il compositore debba meglio badare a che il fatto non generi monotonia in composizioni di lunga lena.

Reinecke C. — *Album per P.forte.* — Breitkopf u. Härtel.

Comprende: *Fantasia* (Op. 15), *Giga*, *Nordische Suite*, *Idillio* dalla musica pel « *Guglielmo Tell* » di Schiller, *Andante* della Sinfonia N. 1, *Romanza* dell'opera « *Re Manfredo* », Musica da ballo id., *Marcia trionfale tedesca*, *Ouverture* dell'opera « *Der vierjährige Posten* ».

Rheinberger Josef. — Op. 189. *Douze Trios pour l'orgue.* — Leipzig, Robert Forberg.

Nel Rheinberger la fecondità nel produrre non esclude l'inspirazione: di graditissima lettura sono questi pezzi, degni compagni alle *Dodici Meditazioni*, Op. 167, sia per le idee sia per l'eletto stile classico che tutti ammirano nel maestro di Monaco. L'opera è pubblicata in tre fascicoli.

Sauret Emile. — Op. 59. *Rapsodie Suédoise*, per Violino con Orchestra o Piano. — Lipsia, Rob. Forberg.

Se qualche motivo è piacevole, l'opera non si solleva sulle molte congeneri; rimane il pezzo a grand'effetto, risorsa dei concertisti,

Schillings Max. — *Improvisation für P. forte und Violine.* — Berlin, Adolph Fürstner.

Pagina meritevole e che rivela moderna ricercatezza nel modulare.

Sinigaglia Leone. — Op. 19. *12 Variazioni* sopra un tema di Fr. Schubert *(Haidenröslein)* per Oboe e P.forte. — Breitkopf u. Härtel.

Sitt Hans. — *4 Pezzi* dei *Namenlose Blätter*, trascritti per Violino e Piano da C. Nestmann. — Breitkopf u. Härtel.

Thalberg S. — *Album per P.forte.* — Breitkopf u. Härtel.

Comprende: *Notturno* (Op. 21, N. 1), *Barcarola* (Op. 60), *Fantasia* sul « *Freischutz* », le trascrizioni « *Tre Giorni* » di Pergolese, *Lacrimosa* di Mozart, Duetto nelle « *Nozze di Figaro* », *Preghiera* del « *Mosè* », « *Adelaide* » di Beethoven, « *Il mugnaio e il torrente* » di Schubert, *Aria* del « *Don Giovanni* », 4 Studi (Op. 26) e un *Andante* (Op. 32).

Tschaïkowsky P. — Dalla *Sinfonia patetica: Allegro con grazia*, trascritto per Organo da F. G. Shinn; *Finale* per Harmonium da A. Nemerowsky. — Leipzig, Rob. Forberg.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.

(*Continuaz.*, V. vol. V, fasc. III, pag. 455, ann. 1898).

VIII.

Questo studio, che è pure molto incompleto, lo sarebbe anche di più, se io non accennassi allo sviluppo di un'altra specie di musica istrumentale, quella della musica di liuto nei secoli XVI e XVII. Saranno soltanto poche parole che io potrò spendervi attorno, essendo lo scopo mio principale quello di studiare come si è svolta, nelle varie forme di componimento, la musica composta per più istrumenti e per clavicembalo.

La più antica intavolatura italiana di liuto che io conosca è quella di Antonio Rotta, pubblicata nel 1546. Vi si contengono composizioni di varia specie, dei ricercari, dei mottetti, alcuni madrigali, dei balletti e qualche *canzon francese*. I balletti e le arie di danza, compresi « nel secondo libro de Intabolatura di Liuto » di Giacomo De Gorzanis, stampato nel 1563, addimostrano una maggiore inventiva, maggior varietà nella successione dei tempi, nell'alternarsi dei ritmi e anche maggior entità di sviluppi; sono composizioni, di conseguenza, più estese di quelle del Rotta. Originali, melodiche e graziose sono due composizioni di Francesco da Milano, del 1563, che trovo ridotte a notazione moderna dal D[r] Oscar Chilesotti e inserite nella sua raccolta « Lautenspieler des XVI Jahrhunderts », etc.

(Breitkopf e Härtel, Leipzig). In esse sopra tutto è notevole la struttura dei temi, la chiarezza delle risposte, la buona, la nitida condotta degli sviluppi, qualità che conferiscono un classico sapore alla *canzone* ed al *ricercare*. Le composizioni intavolate da Vincenzo Galilei, nel « Fronimo », e ridotte a notazione moderna dallo stesso Dr Chilesotti, sono di carattere vario. Alcune riproducono semplici canzoni popolari, altre contengono ogni sorta di lussuosi ricami ed abbellimenti, altre ancora sono architettate in istile solido di contrappunto. La letteratura del liuto ha parecchi punti di contatto con quella dell'organo o del clavicembalo, e si notano negli stili diversi che vengono adottati, secondo il carattere e le proprietà formali della composizione. Questi istrumenti passano, si può dire, l'uno all'altro la sostanza e la forma di composizioni analoghe.

Le vivaci arie di danza, come *gagliarde* e *pass' e messi* di Giulio Cesare Barbetta, del 1659, offrono pur esse delle pagine interessanti: lo stile, in alcune di coteste arie, ammette un uso soverchio delle diminuzioni, come quello di Galilei. Più semplici e cantabili, brevi, ma anche più uguali, sono i saggi che il Chilesotti ci offre di Fabrizio Caroso, tratti dall'opera intitolata: « Nobiltà di Dame » (1600) (Ricordi e C°, Milano) e i pochi e corti componimenti del Ballarino, del 1581 (Breitkopf e Härtel). Di Gabriele Fallamero veggo, pur trascritte e ridotte dal Chilesotti, due canzoni: in questo caso si tratta della semplice trasposizione di una melodia vocale pel liuto, come parimenti è avvenuto per la musica d'organo e per quella a più istrumenti. D'altra parte, anche da questa stessa composizione, che è di nessun effetto, noi possiamo dedurre che si amava di seguire, con una certa insistenza, la tradizione di quello stile, che non aspira se non alla solidità della tecnica, e di quella specie di virtuosità manierata, della quale ci fa fede il « quinto libro de intabolatura de Liuto » di Giulio Abundante, stampato nel 1587. Le sue *fantasie* ed i suoi *passi e messi*, quantunque non presentino che poca o nissuna varietà, mostrano però una certa cura nella scelta dei temi, chiarezza nel disegno della melodia, precisione nella condotta. Giovanni Antonio Terzi e Simone Molinaro sono gli artisti più perfetti che il competentissimo Chilesotti abbia trovato nelle sue ricerche: e, certo, la tecnica del Galilei riceve da costoro uno sviluppo sensibile e viene provvidamente temperata. Ma il gusto della variazione

prende talora la mano al Terzi e riduce la sua composizione ad un effetto troppo superficiale, a giudicare dai saggi offerti dal Chilesotti, che questi trasse dalla intavolatura di liuto del 1593, mentre poi, nelle arie di danza, tutto è divinamente bello ed originale. La sua natural maniera di variare il tema è piacevolissima non solo, ma è coerente all'indole del tema, al quale gli sviluppi restano come avvinti; la disposizione dei contrappunti è solida e ricca. Ma allo stile della *toccata* e della *fantasia,* composizioni condotte a base di virtuosità, egli s'accosta più del Molinaro, che lo evita, almeno da quanto veggo riprodotto dal Chilesotti; anzi il Terzi finisce per adottare cotesto stile interamente. Tanto le danze che la fantasia del Molinaro, nella sua intavolatura di liuto del 1599, sono chiare e solide composizioni, piene di buon gusto e musicali nel loro valore intrinseco. Anche il liuto contribuì, per buon tratto, a formare quello stile che noi osserviamo adottato nel preludio per clavicembalo, nell'*invenzione*, nella *partita*, nella *suite* e nella *suonata* del settecento, specialmente di composizione forestiera, poichè gl'italiani avevano finito o per essere gl'imitatori di costoro (e furono anche i meglio dotati d'ingegno) o avevano dato alla musica istrumentale un altro indirizzo. Coloro che raccolsero questa tradizione, e questo stile eminentemente musicale, che ci viene dalla pratica del liuto, una delle prime pratiche di esecuzione individuale che si sostituisce alla pratica collettiva; coloro che trassero profitto da questa eredità lasciata dall'Italia artistica del cinquecento, furono i musicisti tedeschi. Dell'arte liutistica da noi, dopo, si può dire che si spense il gusto.

Nel secondo libro d'intavolatura di liuto, composto dal Terzi e uscito per le stampe nel 1599, tra altre composizioni si contengono fantasie e toccate sue e di altri. Vi si veggono mantenute le distinzioni stilistiche esistenti tra la canzone, la toccata e la danza, confermandosi il Terzi rivolto colla mente all'effetto esteriore nelle toccate, per quanto esse non manchino di sostanza musicale, di costruzione contrappuntisticamente solida e di forma chiara. Il Chilesotti ci offre ancora un saggio delle fantasie per liuto di Gio. Battista della Gostena (1599), zio o maestro del Molinaro, le quali sono aggiunte all'intavolatura di quest'ultimo. La fantasia vi è melodica e semplicissima: non vi sono nè melisme nè diminuzioni.

Nel secolo XVII, con la letteratura del liuto, venne a confondersi

la musica scritta per citara, chitarra spagnuola e chitarriglia: anzi essa non fu un ultimo elemento della susseguente alterazione e dissoluzione di quello stile che, nella musica di liuto, ora assorto a importanza artistica ed aveva dichiarata la indipendenza della propria specie. L' « accademico caliginoso » (io non trovo altro nome o il vero nome di questo autore), nel 1600, è uno dei primi intavolatori di musica per chitarriglia; egli espose anche la regola per suonare questo istrumento. Tra le sue composizioni predominano le arie di danze, semplici o « passeggiate », ossia variate, ma in modo assai barocco. Tutto vi segue presso a poco un'istessa forma, in complesso di interesse assai scarso.

Il Chilesotti comunica ancora alcune danze tratte dal codice F. VII[1] dell'Universitaria di Genova, una danza presa dal codice Magliabechiano X 19, 105, e tre altre riprodotte dal codice 774 della biblioteca pubblica di Lucca, i quali codici risalgono alla fine del cinquecento. Ad eccezione della prima e della nona, che hanno per l'appunto analogia fra loro, perchè il tema vi è vivace e bene disegnato, vi è forza ed unità ritmica insieme a melisme ed a sviluppi mantenuti nel carattere del tema, per le altre l'interesse si riassume nella semplicità. Ma l'arte di tutte queste composizioni è solida e corretta; la forma interiore è quella su cui gravita la loro importanza, nè si veggono mai le vuote diminuzioni e la profluvie di note inutili, come nella *toccata* d'organo e di clavicembalo. Conosciamo, in fine, le « Grazie d'amore » di Cesare Negri. Ma l'arte del liuto, per sè stessa, non credo gli debba gran cosa.

Non solo l'epoca che segue vede, come ho detto, arrecata allo stile delle composizioni di liuto una sensibile modificazione, come si nota anche in alcune composizioni di Bernardo Giacomelli del 1650, ma il gran numero di intavolature di chitarriglia, che s'hanno in luogo di intavolature di liuto, dimostra abbastanza chiaro che un concetto dilettantesco dovette prevalere, e a poco a poco un istrumento sostituì l'altro. Il fatto sta che la musica di liuto si semplifica, ossia meglio, si degrada. La sua forza, la sua armonia nutrita e serrata, il contrappunto svelto e proporzionato, cessano di esistere e cedono al sopravvenire di un genere veramente molto liscio e poco artistico, benchè qualche volta elegante. Girolamo Montesardo, nel 1606, pubblicò i suoi saggi della nuova maniera di suonare i balletti nella

chitarra spagnuola. È da quest'epoca che prende le mosse, pigre, melense e sgraziate, un'abbastanza estesa letteratura, in massima parte insignificante, che comprende il secolo XVII. Giovanni Ambrosio Colonna vien poco dopo, nel 1620, 1625 e 1637, con intavolature di nuove danze, canzoni e madrigali, tutte composizioni decadenti fatte sullo stampo della peggior lirica monodica, mentre Pier Paolo Melij da Reggio, nel 1616, combina un'intavolatura di liuto attiorbato e in questa espone buon numero di danze, in alcune delle quali la concertazione pecca di eccessive aggiunte esteriori. La forma di danza viene maggiormente curata; anche le danze e le canzoni del Melij, in complesso, lo mostran chiaro. Invece la composizione di genere serio del Galilei, del Terzi e del Molinaro sembra perdere ogni dì più terreno. E seguono, nel 1622, le danze di Benedetto Sanseverino, in tutta analogia con quelle di Piccinini, del 1623 e 1639, e di Costanzo Fabrizio, del 1627. A queste si collegano direttamente, senza che si notino alterazioni di stile, le danze e canzonette di Pietro Milione e di Lodovico Monte, per un periodo che va dal 1627 al 1684. Il gusto della canzonetta volgare, condita con ogni sorta di balordi abbellimenti, con trilli, repicchi, staccati, volatine, etc. s'afferma universalmente e viene in moda. La sonata non esiste più che come una riproduzione di motivi di danza, o troppo liscia o complicata troppo, nella maniera ond'essi si succedono, senza sviluppo, senza il sostegno di un solido contrappunto, senza forma artistica. Nelle intavolature di chitarriglia si raccolgono tutte le composizioni immaginabili, la canzonetta e le litanie, il madrigale e il balletto, e se ne fanno centoni, nei quali uno stile s'accosta, per quanto è possibile, all'altro. Così nelle imitazioni di Gio. Battista Abbatessa, del 1637 e del 1652, in quelle di Francesco Corbetta, del 1639 e del 1674, nella intavolatura di sonate, canzonette e balli di Agostino Trombetti, del 1639, di Angiol Michele Bartolotti, del 1640, di Carlo Calvi, del 1646. Una piccola oasi, in questo deserto poco o niente musicale, è rappresentata dalle danze e dalle bizzarre sì ma non del tutto cattive fantasie di Stefano Pesori, pubblicate nella sua « Galleria Musicale », del 1648. Le sue toccate di chitarriglia del 1675, sono opera di maggior pregio. Gli « armoniosi concerti » per chitarriglia di Domenico Pellegrini, del 1650, hanno un istesso carattere. Fra tutti cotesti virtuosi e

compositori si distingue Gio. Battista Granata, con una serie di lavori pubblicati dal 1646 al 1684. Quantunque alcune delle sue sonate non vadano esenti da bizzarrie di gusto cattivo, pure l'armonizzazione e la condotta di buona parte di esse, in ispecie tra quelle stampate nel 1659, dato il genere, offrono qualche cosa di notevole. Granata, del resto, non manca di motivi di qualche originalità e periodati con cura; egli è anche più esatto nel ritmo, sostiene meglio il tempo ed è meno incerto nella tonalità. Nei capricci del 1674 concertati per la chitarra spagnuola, il violino e la viola, che sono poi arie di danza, come quasi tutte coteste composizioni intavolate per la chitarriglia, lo stile appare semplice e melodico: la forma è, come nelle danze in genere, anche a più istrumenti, bipartita. Ma anch'esse sono composizioni brevi e, rispetto allo sviluppo tematico, insignificanti o quasi. Un tema che caratterizza lo stile del Granata è il seguente

E dello stesso tipo sono le sonate di Tomaso Marchetti, del 1660, e quelle di Giovanni Bottazzari, del 1663. Nelle suonate di Lodovico Roncalli, del 1692, abbiamo propriamente la forma della *suite* in cinque, sei e più tempi, col nome di Preludio, Allemanda, Giga,

Minuetto, Corrente, Sarabanda, Gavotta. Sono intese per la chitarriglia, ma la notazione è quella del liuto. Come si vede, l'antica, bella e solida arte del liuto è del tutto scomparsa: essa ha ceduto alla maniera del tutto liscia e melodica, la quale era poi venuta affermandosi, come se dovesse cambiar l'indole di tutta la musica istrumentale d'assieme. La *toccata*, il *ricercare*, la *fantasia* per organo mantenevano ancora distinto il loro stile e la loro forma, come abbiam visto, nelle opere di Frescobaldi, di Michelangelo Rossi, di Giovanni Scipione e di Bernardo Pasquini. Ma una certa tendenza all'unificazione della forma, tanto considerata nella sua estensione minore, cioè nelle divisioni interne del *tempo* (bipartizione), quanto considerata nella sua estensione massima, cioè nel complesso unitario dei diversi tempi, si era verificata per le diverse specie della musica istrumentale.

Ora noi veniamo ad esaminare per quali nuove fasi di evoluzione passò la forma, che diremo, in genere, della *sonata* durante il secolo XVIII. Mi occuperò in ispecial modo della musica a due e più istrumenti e di quella di Clavicembalo.

IX.

Or dunque il mio intento è quello di cercare in seguito a quali procedimenti i musicisti del settecento pervennero ad adottare e a vie maggiormente consolidare quella forma, che fu poscia conservata intatta nelle loro composizioni istrumentali e si trasmise ai maestri del nostro secolo. A questa forma gl'italiani erano pervenuti da sè, senza il concorso di forze estranee. La forma in parola, che è bipartita, è stata già riassunta in questa sua espressione più semplice e generale. Nella prima parte, il tema è condotto dalla tonica alla dominante; nella seconda parte, dalla dominante egli è ricondotto alla tonica. Un tema si annuncia in una determinata tonica; poscia lo stesso tema è riprodotto alla sua dominante, s'innoltra attraverso pochi sviluppi, ed è finalmente ripreso alla tonica per risolvere nella chiusa. Ma i compositori italiani, oltre questa variante degli sviluppi, ve ne introdussero un'altra: invece di ripetere l'unico tema alla dominante, in processo di tempo, aggiunsero un nuovo tema fissato sulla dominante medesima, al quale fecero seguire alcuni sviluppi dell'uno e dell'altro

tema insieme. Terminati questi sviluppi, si doveva condurre la modulazione in modo che, nel nuovo periodo, ogni effetto convergesse nella ripresa del primo tema alla tonica, col quale il tempo della suonata aveva fine. Dopo la prima e la seconda di queste parti era segnato il ritornello. La ragione di questa forma sta nella chiarezza con cui devesi imprimere nell'uditore la sostanza caratteristica dei temi. Così si spiegano le loro ripetizioni, che sono intese a questo fine principale: un fine secondario può esser quello di sostenere l'unità tonale e l'unità del ritmo. Per mezzo dei compositori tedeschi del sec. XVIII, questa forma semplice venne fatta più varia, e fu ancor più arricchita: non solo, invece di riprodurre alla dominante l'unico tema, vi si annunciò un tema nuovo, ma si ommise il ritornello dopo l'esposizione del primo tema, e i due temi, formanti così un solo periodo sinfonico più ampio e complesso, furono compresi in un ritornello unico, che fu collocato alla fine del secondo tema. Ripresa questa parte, che ora consiste delle due parti di prima unite, dopo il ritornello, seguì la parte centrale della sonata, ossia quella che contiene gli sviluppi dei temi; poscia si ripresero il primo ed il secondo tema ambedue alla tonica, e si terminò con la *coda*. Per i tempi in modo minore l'alterazione non riguarda il succedersi delle parti di questa forma, bensì la tonalità d'ingresso del secondo tema, il quale è esposto quando nel modo relativo maggiore, se il primo tema è in modo minore, quando alla dominante minore, se lo stesso primo tema è in modo maggiore, e quando ancora in altri toni. Nell'elaborazione di questa forma, che è un ampliamento considerevole della forma primitiva, gl'italiani rimasero inferiori ai tedeschi. La musica istrumentale italiana aveva detta la sua ultima parola nella forma più semplice e con questa, che proveniva dall'aria italiana, essi erano stati maestri a tutti.

Le suonate per diversi istrumenti ad arco o per violino e basso, composte in principio del 1700 da maestri italiani e forestieri, sono costruite nella forma della sonata di Arcangelo Corelli e ne imitano anche lo stile. È naturale. Egli personificava la più grande scuola dell'epoca. Una raccolta di suonate, gli autori delle quali sono Corelli, Stradella, Giuseppe Torelli, Giacomo Predieri, Domenico Gabrielli, Giuseppe Jachini, Giuseppe Aldrovandini ed altri maestri minori, lo prova all'evidenza. Le suonate sono divise in più tempi e non ammettono forme di danza. Al contrario, le undici suonate e la

Chiacona per due violini e Violone o Tiorba con basso continuo, che formano l'opera seconda di Antonio Caldara, del 1699, sono propriamente *suites* (s'intende, ad eccezione della ciaccona) composte di un preludio e di vari tempi di danza. In queste composizioni, lo stile del Caldara lascia a qualche distanza quello dei suoi contemporanei per novità di disegni, naturalezza e brio. Questi brevi tratti iniziali di diversi tempi, che riproduco, ne danno un'idea sufficiente.

Son. IV. *Corrente.* *Allegro.*

Son. VI. *Corrente spiritosa.*

Son. VI. *Giga.*

ecc.

Son. V. *Preludio.* *Largo.*

ecc.

Son. VIII. *Adagio.*

ecc.

Son. VIII. *Corrente.*

ecc.

Ma del Caldara sono ancora preferibili le suonate per due violini e violoncello del 1700. I tempi, che sono diversi per ogni suonata, non contengono forme di danza. In queste suonate vi ha l'embrione della forma settecentista anche più chiaramente visibile che in Corelli; se non che, detta forma non è così scrupolosamente seguita. Ce ne sono però di regolarmente divise in quattro tempi. Il valore delle suonate del Caldara, per lo studio che io ho intrapreso, che è studio di composizione, è grande anche dal punto di vista, secondo il quale si possono stabilire in concreto le basi e le ragioni della forma d'arte. È certo che la formula: *dalla tonica alla dominante*, *dalla dominante alla tonica* garantì la pronta e chiara comprensione così dei singoli temi come del tutto in cui si compenetravano. Gli sviluppi rafforzavano l'unità del sen-

timento inerente ai temi; l'aggiunta del secondo tema produceva una varietà caratteristica; ma dall'indole sua doveva tanto più aver risalto il carattere del primo; così che fra i due temi si svolgeva precisamente un lavoro di determinazione, di esplicazione, di schiarimento vicendevole. Sotto questo aspetto dell'unità della sensazione, che dà il maggiore affidamento di intelligibilità musicale, è unicamente spiegabile la necessità della forma trovata dai compositori italiani. Ma l'opera del Caldara è, sotto ogni rapporto, veramente geniale. I due ultimi tempi della seconda suonata di questa raccolta (1700) io li ho riprodotti per violino e pianoforte nella collezione pubblicata a Londra presso A. Boosey e C. Come ho notato altrove, è straordinario e per numero e per qualità di sviluppi, il partito che il Caldara sa trarre da un tema semplicissimo, e il saggio che io adduco mi pare una prova sufficiente di quel che dico.

Le dodici suonate per due violini e violoncello o cembalo del 1700, di Antonio Grifoni, le quali constano di tempi di danze, non offrono nulla di caratteristico; esse seguono la forma generalmente ammessa e sono povere di concetti. Ce ne furono sempre di cotesti musicisti, che nella tecnica della forma tutto fecero consistere. Le dodici suonate per violini ed arcileuto di Giuseppe Bergonzi, del 1705, i suoi concerti e le sue sinfonie a due violini concertati e due *ripieni* con l'atto viola e basso per l'organo, del 1708, sono composizioni, in cui la forma usuale è riempita, in ispecie nelle sinfonie e nei concerti, con risorse della tecnica e con effetti tutt'affatto esteriori. In questo caso è dimostrato che l'inizio del settecento rendeva ancor più perniciose all'arte le peculiarità decadenti avute in eredità dal seicento. Il musicista, fatto ormai indifferente verso il contenuto e pago di restare in una forma fissa, che dava già a vedere qualche stanchezza, ma in cui egli si sentiva sicuro, manifesta un grave perturbamento di criterio artistico. Il musicista così fatto si rivela anche in una raccolta di sonate composte da dodici autori e stampata nel 1706. Tra essi vi sono buoni maestri, come p. es., i due Laurenti, Francesco Manfredini, Tomaso Vitali, Giuseppe Torelli, Gio. Andrea e Giuseppe Alberti e Pietro Bettinozzi. Cotesta musica non ha più disegno che meriti questo nome. Essa consiste di prette risorse cabalistiche e di giuochi esteriori. Il sentimento non vi ha nessuna parte. Non vi è linea; il colorito è stanco, lo stile fiacco. Dove se

n'è ita la freschezza e la forza del seicento? Or tutto ciò segue semplicemente la legge naturale: le forme sono vecchie già e logore dal tempo: bisogna trovarne di nuove o ampliare e sviluppare le attuali.

I concerti grossi di Giuseppe Torelli a quattro violini, viola, violone e organo, del 1709, quantunque siano una imitazione di quelli di Corelli, — ne ho discorso già, ma sento di dovervi ritornare sopra — meritano la nostra attenzione. L'adozione del principio di riprendere il tema alla dominante è più marcata, ma si presenta con maggior varietà che nello stesso Caldara. Il tema passa anche alla terza minore, poi è più riaffermato, e di esso più si nutre il tempo intero, con minori divagazioni che non s'è soliti a trovare negli altri autori. Ho detto riaffermato, poichè, in queste musiche, bene spesso il movimento singolo, ossia l'insieme del tempo, come p. es. in Caldara, consiste di un continuo aggirarsi di forme intorno al tema a mo' di canone o di fugato. In Torelli, invece, il tema stesso è affermato a guisa di motivo conduttore. Noi dovremo ricordarci di questa particolarità. Tutto ciò si può veder molto bene nel bel tempo iniziale del primo concerto di Torelli, che comincia così:

L'unità del tempo è qui cosa rimarchevole di fatto. Bene alternati sono i *soli* ed i *tutti;* il carattere della misura è precisato meglio, p. es., con delle qualificazioni più limitative, come: *allegro*, *ma non presto*, *largo e con affetto*, con indicazioni speciali pel violino di concerto; il colorito e l'intensità dei suoni raggiungono una maggiore efficacia con l'uso di bicordi, di tricordi, di arpeggi e con certo lusso di tecnica che, se non è ammirevole dal punto di vista della sostanza musicale, è in certa guisa giustificato dall'indole della composizione di concerto.

Il difetto principale di queste opere consiste nell'uso esagerato della variazione, nel farsi un obbligo di questo manierismo, che risolve in tritumi alle volte insopportabili. Ma noi che, più che ad altro fine, miriamo a fissare un'origine, una radice formale e a seguirne il consolidamento e la produttività, dobbiamo, più che al dettaglio qualitativo, tener l'orecchio rivolto alla forma della suonata intera o a quella dell'intero tempo. E la struttura così de' singoli movimenti o tempi, come del tutto, specialmente vista nella distribuzione del tema principale, dei suoi accessori e contrapposti, nei contrappunti che rinforzano e servon di nesso, nelle entrate e nelle risposte del soggetto, nel giuoco delle parti, questa struttura costituisce spesso una vera opera d'arte. Ma tuttavia, è vero, spesso ancora la tecnica prepondera sull'idea. Anche in seguito a quanto ho avuto occasione di dir prima intorno alle opere del Torelli, pubblicate sulla fine del secolo XVII, noi vediamo dunque di quale importanza è la sua opera complessiva. Non solo egli è uno dei più fecondi compositori di musica istrumentale nella sua epoca, ma egli è, con Corelli, uno dei precursori di quello stil nuovo, in cui il nesso delle idee è mantenuto e rafforzato dall'unità della sensazione, ciò è a dire dall'unità di sviluppo organico dei temi. Egli sta fra i due secoli; assiste all'esaurimento delle risorse formali del seicento e prende parte al moto riformatore del settecento, e veramente lo inizia.

Di un piccol gruppo d'autori di concerti, di suonate, di duetti da camera per violino e violoncello, che ora incontriamo, nulla di particolare c'è a dire. Essi sono Giuseppe Aldrovandini, che pubblicò di simili composizioni nel 1603, Francesco Manfredini nel 1704, Antonio Motta nel 1701, Tomaso Albinoni nel 1700. Nessuna per quanto minima alterazione deve loro la forma; i manierismi stili-

stici in voga, come il tremolo, i gruppetti, il picchettato, la poca sostanza musicale, in confronto colla fioritura astratta, la maniera di condurre la melodia, facendola determinare dalla progressione armonica, e mille altri luoghi comuni, ricevono una singolare sanzione. Costoro scrivono per impulso del mediocre e del cattivo. Come italiani, una naturale vivacità di stile, facilità, scioltezza di immagini si riscontra in tutti, e specialmente nelle suonate di Manfredini e Aldrovandini; ma la musica, in generale, manca. Talora, nel tempo grave e nel largo, l'idea e la quantità espressiva sono più musicali e più libere; il resto è artificio. Da una raccolta però pubblicata in principio del settecento, tra mezzo a molti nomi d'autori insignificanti, debbo distinguere quello di Giacomo Antonio Perti, del quale avrò occasione di parlare più innanzi. Se non che, la lettura di queste medesime opere di meschino valore non è senza istruzione. Essa ci conferma nella nostra opinione sullo stato di tutta la musica italiana di quest'epoca, il quale per essa è il principio della fine. Questa musica sembra atteggiarsi ad essere così strana e bizzarra, come è la vita italiana dell'epoca. Essa non è feconda altro che nella ripetizione della formula; non importa se ciò che deve dire sia la cosa più vieta ed insulsa. Ma, dunque, fu questo stato definitivo per la nostra musica istrumentale? Oh no, per fortuna. La fase di transazione fu di breve durata: anzi, come io dissi in principio, tutto un grande entusiasmo nella vita musicale, che godette, al settecento, come di una seconda giovinezza, tutto un grande entusiasmo ne' cuori, molta vena, molta capacità, istruzione impartita con abilità e sicurezza, meglio in Italia che altrove, e sino a' dilettanti, che venivano alla scuola de' maestri migliori ed erano fatti un poco diversamente da' nostri d'oggidì, tutto questo provocò e mantenne poscia un gusto musicale nuovo. E, lo ripeto, si tornò ad ammirare la freschezza di un'arte fascinante, libera, in cui l'ispirazione facile ebbe gran parte e sopra tutto sentì il vantaggio di equilibrarsi con la scienza, ciò che non è più oggidì; un'arte sana e fiorente, che rispecchiò tutto quel che vi ha di più fino, vivace e ardito nella natura del popolo italiano. D'altra parte, quest'arte italiana tutta attraversava ora un periodo, in cui, fatte poche onorevoli eccezioni, i musicisti credettero di essere arrivati alla verità e che non era ad essi che toccava di muoversi, come chi ha raggiunto lo stato ultimo della contemplazione perfetta. E allo

sviluppo dell'espressione pensarono meno che a crederla naturalmente insita nella configurazione esterna delle melodie e nell'ornamentazione, nel lusso della forma stereotipa; tutti epigoni. Ed a seguire una forza d'espressione interna gl'italiani pensarono poi quando la presero comodamente dai tedeschi, come stava, nell'ultimo quarto del secolo XVIII e anche un po' prima. Gli sforzi per conseguire un'espressione artistica propria e libera non eran più per gl'italiani, infiacchiti e indifferenti per l'arte loro. Così il nostro grande e bel genio italiano tramontò con un'arte monca, snaturata e bastarda. E noi, a questo punto, osserviamo anche nella musica istrumentale i segni manifesti della decadenza. È vero che maestri italiani, per tutto il secolo XVIII, seppero trovare il momento felice per ingannare se medesimi sul valore della produzione artistica generale, come, a questo proposito, illudono pure lo storico. Oh! noi troveremo di queste coscienze, che sentirono forte il dolore di vedere l'arte asservita a scopi puerili e indegni, uomini di cui l'Italia, la loro madre, non ricorda neanche il nome. Sono essi i nostri grandi classici maestri, che noi dovremmo invece onorare e studiare. Ma, nella generalità dei caratteri artistici, si trova per davvero il colore del tempo. Ed è così che, come dicevo, non è senza ammaestramento la mediocrità delle suonate a due violini e basso di Giovanni Reali, del 1709, in cui non v'ha più traccia di unità tematica, se non forse in una sola eccezione, nel *finale* della quinta suonata; è così che noi constatiamo il vuoto delle sinfonie e dei concerti a cinque parti di Tomaso Albinoni, del 1707, delle suonate per due violini e basso di Giuseppe A. V. Aldrovandini, del 1706, cariche di virtuosità e di soli, e di quelle a violino e cembalo di Stefano Alli Maccarani, del 1709, nelle quali, dato il loro manierismo esteriore, sono pure idee graziose e fini disegni.

È innegabile, è evidente che per costoro la musica esisteva in quanto essa doveva avere un effetto tutto sensuale, nel qual caso la eleganza vaporosa e svenevole aggiustava i tratti della melodia e chiacchierava senza idee e senza espressione; oppure dell'espressione ce n'era in quanto essa restava subordinata all'importanza, all'imposizione di una formula. Effusione libera del sentimento, slancio, calore intimo, questo è che regge uno stile nella musica, e ciò si notò in fatti nella musica nuova.

In relazione colla mia ricerca, debbo avvertire che nel *finale* anzi detto della quinta suonata di Giovanni Reali e nel finale del secondo concerto di Tomaso Albinoni trovo la forma nettamente divisa in due parti, nella seconda delle quali è ripreso l'unico tema, in Albinoni alla dominante, in Reali al relativo modo minore, cioè in *fa diesis;* negli altri autori la forma perdura a sussistere della unione di frammenti diversi, tolti dal tema o aggiunti, dalla quale non si raccoglie impressione di sorta. Questi maestri scrivono una musica sensazionale; non hanno ancora rinunciato al vezzo seicentista di insinuare un tempo *presto* in mezzo a un *adagio*, un ritmo strano, una parentesi triviale tra un andamento grave e solenne, e viceversa. Ma il seicento concedeva ancora un'alta importanza all'*adagio*, mentre questi musicisti italiani, in principio del settecento, evidentemente lo trascurarono per l'*allegro*, che è il pezzo forte, il pezzo acrobatico, il *pons asinorum* della suonata. Tipici, per questi ghiribizzi esteriori, sono i concerti a cinque parti, due violini, alto, tenore, violoncello e basso pel cembalo, di Giovanni Albinoni, del 1710.

Meglio organizzate e, sopra tutto, provviste di migliori temi, in ispecie negli adagî, alcuni dei quali arieggiano alla Bach, sono le dieci suonate per violino e basso di Lodovico Ferronati, del 1710. Alla forma bipartita l'autore fa qualche strappo nell'*adagio*, non a svantaggio del suo effetto, che si conserva quello di un discorso fluente e sostenuto. Il prevalere dalla tecnica guasta talora. Le suonate per clavicembalo di Benedetto Marcello, del 1701, non vanno esenti dai difetti dell'epoca. Invece di esporre delle idee musicali, l'autore si perde in un vuoto e tutto meccanico manierismo esterno, che non conclude nulla. Alcune tra le sue sonate per flauto solo con basso pel cembalo, del 1712, sono buone e si distinguono, in realtà, in quest'epoca, per forma e per stile, sebbene forse mai interamente. In quanto a sostanza, esse però rimangono inferiori a' grandi modelli del seicento; nella forma del tempo si manifestano i medesimi tentativi di unificare le idee mediante la ripetizione del tema nella seconda parte o nella dominante o nel relativo modo minore, o viceversa, a secondo del modo con cui è impostata la suonata; e ciò succede di sovente nell'*allegro*, ma non nell'*adagio*. Questo tempo non ha avuto l'onore che lo si regoli così presto con una legge fissa, come si è fatto per l'*allegro*. Anche Marcello abusa della progres-

sione, non è ricco di melodia e predilige l'artificio liscio. Però egli sa mantenere maggior equilibrio fra un tempo e l'altro, ciò che non è poco, a quest'epoca, e che depone certo di una migliore organizzazione del tutto secondo un concetto moderno, pel quale tutte le parti si appartengono vicendevolmente. In conclusione, per ciò che si riferisce al nostro studio intorno alle fasi, ai processi di sviluppo della forma, noi verifichiamo nelle composizioni di Marcello quelle qualità e quelle deficienze, che già in altri si notarono; ma, come istrumentalista, dobbiamo dire che egli rimane inferiore a molti maestri della sua epoca. Il solo Torelli, per esempio, lo lascia a grande distanza. Ciò che manca assolutamente in Marcello è il gusto della melisma e della variazione. Il tema seguente, che è quello della *ciaccona*, sarebbe buono,

ma ciò che segue rappresenta un guasto deplorevole.

I concerti per quattro violini, alto viola, violone e basso per l'organo, e le suonate a violino solo col basso, di Giulio Taglietti (1713-1715) non addimostrano alterazioni nella condotta dei tempi: l'autore vi fa uso della forma bipartita. Ma tanto qui, che nelle ventiquattro arie per violino e basso del 1707, è tale la povertà della melodia, che la composizione induce un senso di avvilimento; mentre il *rococò* è sparso a piene mani, l'espressione è cosa affatto ignorata. La graziosità, la leziosaggine, che è nelle maniere del cicisbeo, dà l'immagine vivente di questo stile.

Anche nelle suonate a violino e basso di Giuseppe Valentini non vi ha più che un discreto meccanismo, in quanto si tratta dell'*allegro;* nell'*adagio*, invece, una maggior cura è rivolta all'espressione ed all'armonia. Sì l'uno come l'altro di codesti compositori seguono le regole della forma bipartita. Come si vede, questa forma si estende, chiarisce la struttura, generalizza e facilita la comprensione, promuove l'idea dell'unitarietà del componimento. Ma, in complesso,

questi lavori, considerati in sè, non ci dicono nulla di nuovo nè d'importante. Un'altra opera dello stesso Valentini, la quale, tra molti difetti, ci rivela qualche nuovo tentativo di ampliare o variare la forma, o, per lo meno, non addimostra un' applicazione così costante, così tenace, delle vecchie formule, è la settima, che contiene dei concerti grossi a quattro e sei parti o istrumenti, del 1710. È evidente che, più che lo sviluppo della forma, l'aggiunta di elementi sonori esterni ci ha condotti alla sinfonia orchestrale. Nel concerto, la forma è quella della suonata in più movimenti; ma talora essa si amplifica mediante l'addizione di sviluppi tematici anzi tutto, poscia mediante una maggiore insistenza del tema, la quale deriva specialmente dall'alternarsi dei *soli* e dei *tutti;* anzi era questa intermittenza di diversa intensità sonora, che poteva rendere la riproduzione del tema non solo più tollerabile, ma anche efficace. E pure, nella materialità esterna dell'esecuzione, gl'indizî di intendimenti orchestrali non mancano. Le parti, ad eccezione del *Primo Violino del concertino*, ricevono la loro intestazione al plurale: violini primi, di ripieno, violini secondi di ripieno, *alti viole obbligate*, violoncelli o contrabbassi di ripieno. Che le parti venissero raddoppiate, succedeva però da un pezzo, ancorchè la intestazione loro fosse al singolare. Poi, ne' concerti grossi, eransi già introdotti, quali istrumenti di ripieno, le trombe, i cornetti, i tromboni, i flauti, e codesti procuravan nuovi e maggiori elementi di sinfonismo. Giova anche notare che all'esecuzione dei concerti grossi prendeva sempre parte il cembalo, a meno che l'autore non facesse l'annotazione: *senza cembalo*, come si trova talvolta, per esempio, ne' concerti di Pietro Locatelli. Valentini deve aver scritto dei concerti istrumentali così, ma io non li conosco però. Del resto questa ampia conformazione esteriore dell' orchestra, senza che avesse il modo di esplicare una forma di musica istrumentale indipendente, era cosa di fatto, in Italia, già da più di un secolo e mezzo, come ho dimostrato in un mio studio sull'*accompagnamento dei melodrammi italiani nella seconda metà del seicento.* Questi concerti del Valentini sono poscia ben interessanti anche osservati in un altro ordine di fatti. La *fuga* viene usata come tempo di sinfonia ed è, unitamente a qualche *adagio,* il tempo veramente tollerabile: i soggetti sono plastici, molto musicali e decisi; la condotta è libera, elegante spigliata. Quanto alla forma, pur ri-

manendo la bipartita, essa mostra una variante. Oltre al servirsene nei due modi precedentemente indicati, il Valentini, invece di riprendere il tema iniziale dopo la prima parte, aggiunge un tema nuovo facendolo muovere dalla dominante del tono minore relativo al maggiore in cui è annunciato il tema principale; oppure, continuando a servirsi del primo tema, lo fa entrare nella seconda parte, fissandolo non sulla dominante, ma sulla quarta del tono. Quando il tempo è in modo minore, nella seconda parte, il tema unico, o un secondo tema, entra alla quinta minore e qualche volta nel relativo modo maggiore; oppure, sempre nel principio della seconda parte, può rimanere sostanzialmente inalterato il disegno della melodia tematica e solo esser cambiata la sua nota iniziale, come succede, ad esempio, nel *presto* del quinto concerto:

Insomma il Valentini, che è musicista abile e tende al nuovo, cerca risorse nella varietà della forma, che gli altri compositori avevano trascurate, e allarga le sue vedute. Egli amplia anzi, coscientemente o incoscientemente, la forma. La tecnica dei suoi concerti grossi è migliore: in ispecie la disposizione e la condotta delle parti sono tra le più artistiche che io abbia mai viste. Agli istrumenti ad arco di concerto sono assegnate parti piene di movimento, costruite elegantemente, forbite, cosparse di bicordi, tricordi e di speciali e interessanti applicazioni tecniche. In generale, il tema del Valentini ha buono l'inizio; ciò succede a quasi tutti questi settecentisti; poco dopo esso si guasta con fioriture, passaggi, progressioni, diminuzioni, ecc. Veggasi questo tema di allegro nel secondo concerto:

Lo stesso succede nella musica vocale. Il *presto* seguente come quello sopra citato, resta libero da ingredienti e motivi abusati, da dettagli che non contrassegnino la linea

Conc. V. ***Presto.***

del tema; perciò è bello. Ma lo stile del Valentini è molto bizzarro; egli è eccessivo: quel tratto caratteristico, che in altri autori è insinuato come un dettaglio che si produce a intermittenze più o meno vicine, può, come talvolta succede, essere usato a profusione dal Valentini, anzi abusato addirittura, può anzi conferire egli stesso il carattere essenziale a un tempo intero. È nella natura del suo ingegno. Il tempo *vivace* del secondo concerto è tutto condotto con la formula del tremolo per il primo violino:

Il Valentini fa anche uso dello *scherzo*, ed è tra i pochi. I luoghi comuni, che peccano per eccesso di ornamentazione nulla dicente, si notano, in questo compositore, come e forse più che negli altri.

Le suonate per camera a violino e violone di Ippolito Marotti, del 1610, non sono importanti in sè. Precedute da un preludio, esse sono divise in quattro e più tempi, i quali non stanno fra loro in nessuna proporzione. La forma è libera, e qualche volta, nell'allegro, si trova bipartita regolarmente, ma spesso essa non segue che il capriccio della fantasia. In Marotti la parte ornamentale è più moderata. Nella stessa forma, con qualche variante di poco momento, sono composte

le suonate ad uno e a due violini e basso di Michele Mascitti del 1711, le invenzioni a violino solo con basso, i concertini e le serenate per violino e basso, i concerti per due violini, viola e basso di Francesco Antonio Bonporti (1712 e 1713) e i concerti per tre violini, alto viola e basso continuo di Giuseppe Matteo Alberti, del 1713. Pare che, in questo periodo, interessi, sopra tutto, ai compositori di rendere omaggio alla virtuosità. Le suonate si compongono con le viste di soddisfare le esigenze di questa e l'incremento della tecnica, più che a fine di giovare agli scopi veri della attività artistica e di riuscire a procurar opere sostanzialmente originali. Le opere sopra citate però non hanno un medesimo carattere.

Mascitti è un imitatore di Tartini, ed è il più musicale dei compositori che abbiamo or ora nominati. La configurazione dei temi nell'allegro, con doppio disegno nella parte del violino, l'aggiunta di una parte in contrappunto, sotto al tema, eseguita dal medesimo istrumento, dal che deriva uno stile più armonico e più pieno, sono forme non sempre usate dal Mascitti; ma quand'egli se ne serve, esse gli riescono, in generale, molto robuste, ed efficaci. Nella maniera di trattare l'adagio egli si attiene alla massima semplicità melodica; come egli, invece, nell'allegro, ad eccezione dei tempi di danza, ama, e talora un po' troppo, le figurazioni. Il suo stile s'accosta ancora a quello di Francesco Maria Veracini: di questo compositore egli ha la chiarezza, la linea forte ed incisiva, la forma plastica.

Nel Bonporti lo stile dei concerti è affatto diverso da quello delle suonate e dei concertini. In queste ultime composizioni egli ha voluto mostrarsi più elegante, più vezzeggiante, più agile. Nei concerti nulla di nuovo s'ha a notare, se non che vi è più diligentemente curata la tecnica dell'arco e il colorito. Lo stile è prolisso e mantenuto costantemente nel gusto delle variazioni. Nelle altre due opere il Bonporti fa sfoggio di una maniera capricciosa. Le sue invenzioni, per esempio, constano di più tempi, come le suonate; ma egli vi introduce l'aria, il recitativo, il tempo di danza, la bizzarria o la follia e lo *scherzo* (che veggo per la prima volta chiamato così), senza calcolare gli esagerati contrasti provenienti da una strana maniera di servirsi dei coloriti e di incorrere capricciosamente nelle spezzature del tempo. Questa maniera tutta di fantasia è poggiata

esclusivamente sull'effetto esteriore e non lascia veder nulla, che conferisca espressione alla melodia; il tema non si conosce più, la sua linea varia sempre; nulla ci è che la tenga presente o la ricordi; insomma questa è l'opera della elaborazione frammentaria ed arbitraria in tutte le sue più strane conseguenze. Uno stile analogo, ma anche più caricato, è quello delle suonate e de' concertini, in cui ciò che appare di commendevole si deve unicamente alla parte tecnica del violino, che è bene curata nei dettagli, per esempio in quelli che regolano la condotta dell'arco e i coloriti, ma che, ciò non ostante, ha la impronta del peggiore manierismo.

Nei concerti per chiesa e per camera di Giuseppe Matteo Alberti vi è maggior forma; l'autore vi consegue anche un più significante sviluppo dei temi e insieme una maggiore unitarietà. La partitura di Alberti, in quei pochi tratti che ne ho potuto compilare e che credo siano i più importanti, contiene passi, i quali dimostrano una disposizione della materia tecnica che non è molto comune a quest'epoca. Il contrappunto vi è adoperato come un mezzo di buon effetto musicale, un mezzo di colorire e di rendere più intensiva l'espressione. Le parti si aggruppano elegantemente e si muovono bene. La forma è bipartita: ma, in questo caso, essa riceve ben altra estensione ed è trattata con ben altra logica. Ciò avviene in seguito al numero ed alla qualità degli sviluppi tematici collocati nella seconda parte, prima della ripresa per raggiungere l'apodosi. La progressione si mantiene, ancor qui, un luogo comune, è vero; ma in complesso l'opera del sinfonista è molto più disciplinata e più seria. Al violino del concertino, nell'*Allegro*, è assegnata la variazione, ma nell'*Adagio*, in questa parte, solo delle buone linee di melodia si manifestano, calme e composte. Per esempio, il seguente è uno de' casi caratteristici:

Conc. III. *Adagio solo.*

Opera pregevole dell'Alberti sono pure le sonate a violino e basso del 1721. Dai difetti dell'epoca esse vanno tutt'altro che esenti; ciò non di meno, questi difetti non vi si trovano in sì gran copia, e sono poi compensati da un disegno melodico generalmente buono, da una fattura sobria e composta, che mira ad una forma chiara; compensati oltre a ciò essi sono da un'applicazione molto sicura della tecnica del violino. La seconda parte della forma, che è bipartita, mostra una variante nell'attacco del tema; egli è dato sull'accordo di nona minore dominante della sopra tonica relativa al tono maggiore, in cui si annuncia per la prima volta. Questa variante la trovo usata ripetutamente poi, ma ora è come una novità. Posso affermare però che di essa si giovarono parecchi compositori di suonate per violino e in ispecie Pietro Locatelli. Negli *Allegri* noto specialmente la linea plastica, incisiva:

una linea che scorre ondulata e snella sui diversi registri del violino. Negli *Adagi* vi ha morbidezza ed espressione quanto son necessarie, e meno leziosità che negli altri autori:

Assolutamente senza valore musicale sono i concerti a sette parti di Francesco Manfredini, del 1718. Egli rimane entro gli stretti limiti della forma come uno scolaro. Ma, nella prefazione di quest'opera trovo espresso che simili lavori si eseguivano anche raddoppiando le parti di rinforzo o ripieno; ed ecco perchè l'ho citata.

Lo stile delle suonate per violino e basso del Somis (circa il 1722) è manierato e prolisso; la sostanza musicale è poca; non consta che di un solo tema; la forma è bipartita come al solito. Nella suonata ottava, il tema

entra molto energicamente, anzi rudemente, ed è buono; ma vi sono poscia insinuati gl'ingredienti della tecnica in uso:

Dopo la seconda entrata alla dominante, la parte degli sviluppi è copiosa e trita fino alla stucchevolezza; però questa è forse la suonata migliore e la più caratteristica ella è certo, poichè ci fa vedere effettivamente una condotta sinfonica, che manca alle altre.

Su per giù, è della successione di Corelli che ora si tratta; è di

suoi allievi che parleremo, e noi stiamo per entrare in un periodo veramente splendido, in uno de' periodi più splendidi della musica istrumentale italiana e in uno dei più fecondi ancora che l'arte musicale abbia mai avuto. È il periodo di Francesco Maria Veracini, di Pietro Locatelli, di Giuseppe Tartini e di Antonio Vivaldi. Nelle mani di costoro la nostra musica istrumentale s'impose a tutto il mondo. Ma prima di constatare quale fosse l'opera di restaurazione e di risanamento, sì nel gusto che nella forma tecnica, a cui essi diedero mano, vediamo ancora qualche altro saggio più o meno importante della decadenza. La massa del materiale è enorme, e però io faccio la mia scelta, e assicuro anche una volta che molto ometto e che mi attengo allo strettamente necessario.

Accennerò dunque alle suonate per violino e cembalo di Giovan Battista Predieri del 1725, in tre tempi, composte nella forma bipartita. La melodia, anche nel caso migliore, lascia a desiderare:

Son. Viol. e Cembalo. *Moderato assai.*

ecc.

ma è molto difettoso e misero l'accompagnamento nella parte del basso, mentre quella del violino contrappunta con ingegnose volute melodiche. Sono suonate di qualche vivacità e in complesso non cattive. Farò menzione delle suonate per violino e basso (Divertimenti) di Gaetano Boni (1720), nelle quali è una strana mescolanza di stili e di forme: su tutto prepondera la tecnica, perfino nei tempi di danza, che s'eran sempre mantenuti sin qui relativamente semplici. Se mi riferisco, per un momento, alle suonate per violino basso di Giuseppe Maria Buini, del 1720, è per notarvi una certa agilità di stile. La musica di questo compositore, in genere, ha poca sostanza, le idee si ripetono periodicamente; essa si accosta al tipo della musica francese, e parecchie composizioni del Buini sono del gusto di questa.

Le suonate per flauto solo con cembalo o violoncello di Paolo Benedetto Bellinzani, del 1720, ci ricordano, nella fattura, quelle di

Marcello. Il contenuto, se non è superiore, è talora espresso con maggiore energia; più deciso e più melodico vi è il disegno; la forma è regolarmente bipartita. Bellinzani, che è ricco d'inventiva e che dispone di temi variati e significanti, specialmente negli *Allegri*, come questo tratto dalla quinta suonata:

Bellinzani che nella forma, pur rimanendo ne' suoi corretti limiti, sa essere più vario di Marcello, ci fa anche più vivamente deplorare il cattivo vezzo dell'epoca, per cui il compositore o non si cura o si cura troppo poco di sviluppare la significazione interiore della melodia, per volgere tutto l'ingegno suo ad aggraziarla con continui e minuti ornamenti. Ciò non esclude che la tecnica del Bellinzani non sia corretta e rispettabile.

I trattenimenti musicali per camera a violino e violoncello o clavicembalo di Gaetano Maria Schiassi, del 1724, consistono di suonate divise in tempi di danza misti e in altri assolutamente sinfonici, caratterizzati dalla semplice qualifica del tempo. La forma non è pura, l'idea è deficiente e priva di gusto, il periodo difettoso.

Sfortunatamente, di Alessandro Scarlatti, in quanto a composizioni per più istrumenti, io non conosco che una suonata, la prima forse di una collezione, per flauto, due violini e basso, del 1725. A giudicare da questa, la forma non gli deve progressi. Essa consta di sei tempi, due dei quali, collocati agli estremi, sono *Allegri*, e di un *Adagio*, cui seguono una lunga fuga e due larghi. Non discuto il valore della melodia: essa è bella, in qualche punto, chiara, ricca, slanciata, per quanto, in generale, un po' fredda. La forma è imbarazzata nelle pastoie della scolastica, nella quadratura del *fugato*, eccetto che nell'*Adagio*, il quale si svolge sul tema seguente,

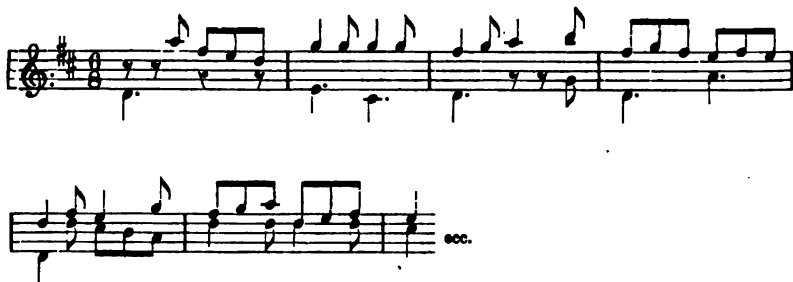
Adagio.

e nei *larghi*:

Largo I°.

Largo II°.

Quando essa è più libera e segue le aspirazioni della nota espressiva, appare ancora la maggior caratteristica; ma essa è povera; non è la

decisa ed energica forma bipartita, con gli sviluppi al centro, che gl'istrumentalisti italiani impiegano, a quest'epoca, con sì gran successo. Solo nell'ultimo *Allegro* vi è abbondanza di sviluppi: si tratta di un *fugato* su questo tema:

Più che altrove, l'interesse è riposto nella fattura: l'idea, il fondo lascia desiderare. Chiaro si vede che il tempo forte è ancora la *fuga*, e per questo la forma d'arte poco o nulla deve ad A. Scarlatti, nella musica istrumentale.

Di poco interesse, direttamente per la nostra ricerca, sono pure le suonate a violino solo col basso di Mauro d'Alay, del 1728. Ma noto in esse un dettaglio, che forse non è bene omettere. Oltre alla solita divisione dei tempi e alla bipartizione, ci veggo usato spesso il minuetto come forma di danza, e una volta anzi — precisamente nell'ultima suonata — il minuetto con due variazioni. Questa forma, d'ora in poi, viene anche ammessa nella suonata in luogo dell'assoluto *Adagio*, e Giuseppe Haydn fu di quelli che l'usarono molto felicemente. Che la forma bipartita, coll'entrata dell'unico tema o di un nuovo tema alla dominante, nella seconda parte, fosse già diventata la regola suprema, lo mostra il fatto, che essa è rigorosamente seguita anche nei tempi con variazioni. Ciò non è di poco interesse. Queste suonate, del resto, sono pura opera della tecnica e contengono molti difetti di stile.

E vengo ora a parlare di due maestri, che si elevano assai da questa mediocrità e che anzi meritano un posto distinto nella letteratura della musica istrumentale italiana, per quanto l'uno di essi sia sconosciuto. Se io li isolai dagli altri quattro grandi maestri

poc'anzi nominati, ciò avvenne perchè isolata e senza influenza rimase la loro arte, che fu erudita, ma che difettò di personalità. Essi sono Francesco Geminiani e Giovanni Mossi. Del Geminiani conosco sei concerti grossi composti sull'opera quinta di Corelli. In altre parole, egli ha istrumentato a sei parti, compreso il violino del concertino, le suonate per violino e cembalo composte dal Corelli. Nulla ho quindi da aggiungere a quanto fu detto già in proposito di queste composizioni. In un altro volume di concerti grossi del Geminiani, probabilmente del 1730, è ben rimarchevole l'affinità del suo stile con quello del Corelli, tanto nella costruzione dei temi, quanto nel succedersi delle risposte e degli sviluppi. A lui s'è attaccato molto di ciò che gli rivelò lo studio del grande maestro. Nel Geminiani l'unità della sensazione è, parmi, più forte che negli altri autori in cui questa potè essere avvertita. Essa è mantenuta dall'ordine e dal carattere che si avverte nel succedersi delle idee, dal ripercuotersi del tema e delle risposte, siano queste o quello affidati ai violini o ai bassi. Negli *Adagi* vi ha sostenutezza, espressione, enfasi, eloquenza. Perciò si potrebbe osservare il bell'*Adagio* del secondo concerto in *do minore*, che comincia così:

Le parti s'intrattengono meglio; vi è rimarchevole anche una speciale erudizione, nettezza e finezza nella distribuzione degli accordi e delle parti che conducono la melodia. Nel contesto del periodo c'è la chiarezza, la forza, la ricca musicalità di Sebastiano Bach, con lo stile del quale la musica del Geminiani ha pure qualche analogia. *Il fugato*, il *canone* sono forme adottate con tatto e buon gusto. Bellissimo e splendidamente condotto è l'*Allegro* del quarto concerto, di cui non posso offrire che le seguenti poche battute:

Nel Geminiani è assai meno sentita l'influenza del colore del tempo, della moda; pare che egli se ne stia in disparte e vi sia superiore. Egli è uno dei primi, forse è il primo, che, al settecento, intenda a coltivare saviamente, interiormente l'idea musicale, che egli ha fresca, agile, genialissima. E queste sue qualità essa le conserva anche oggi efficaci. Sopra tutto pel nostro studio, è giusto indicare il Geminiani come uno dei maestri, la cui forma passò a' migliori tra i musicisti forestieri e servì loro di modello. Ciò è tanto più degno d'attenzione, in quanto che la forma bipartita, colla ripetizione dell'unico tema, non è usata dal Geminiani; ma un tema nuovo è aggiunto al primo, talora anche in tempo diverso. La ricchezza e la varietà di questa forma ci aiuta a scoprirvi un'analogia, che essa ha con quella del *rondò;* la cui origine però è antichissima, trovandosi essa accennata nelle canzoni popolari degli Anglo-Sassoni nel X secolo.

Nelle suonate da camera per violino e violoncello di Giovanni Mossi, del 1720, io noto queste particolarità: chiarezza e buon gusto nella

costruzione dei motivi e talvolta anche originalità; nella forma bipartita egli introduce varianti abilissime; nella forma della variazione e nelle melisme, la sua linea non è nè barocca nè consta di una semplice succession di note, come è cosa usuale a quest'epoca; ma vi è senso, misura, espressione; gli sviluppi sono derivati dal tema in ciò che egli può avere di qualità intime che si prestino a questo fine; nella maniera di trattare il cantabile il Mossi fa affidamento sul valore dell'idea e dell'espressione, e la sua melodia canta da vero come la voce umana sa cantare; il suo stile è elegante, ma è vero però anche che egli si è limitato ad una forma più facile: sono tempi di danza che costituiscono la sua sonata; egli, in fine, è fra gli autori che, componendo pel violino, hanno tenuto nel conto dovuto le esigenze della sua tecnica, come lo provano specialmente le suonate VIII e XII, mirabili sotto ogni rapporto, dalle quali trascrivo questi brani iniziali:

ma non han fatto sì che quelle esigenze tecniche prevalgano sul contenuto ideale. E qui l'arte del Mossi dee dirsi tutta fina e bella. Queste sue forme di danza si distinguono per un'impronta caratteristica ed originale. Eccone alcuni brevi tratti:

Un'altra cosa, degna di particolare rilievo, è l'interesse che il Mossi sa infondere nelle figure delle variazioni. La gavotta cantabile della suonata ottava sul tema:

ha sei variazioni, che sono espressive e finissime; eccone un piccolo saggio:

La forma è bipartita, ma l'attacco del tema, nella seconda parte, va soggetto a modificazioni caratteristiche, secondo l'indole del tempo.

Nelle composizioni istrumentali di E. F. Dall'Abaco, uno dei maestri più reputati a quest'epoca, tutto sembra rivelare un vivo desiderio di novità, non di forma però, ma di sensazione. Qualcuna delle sue suonate da camera per due violini, basso e cembalo (forse sono scritte intorno al 1730), è opera veramente ottima e sentita. Soltanto, nella ricerca del forbito e del bizzarro il Dall'Abaco tormenta un po' troppo la sua immaginazione, sì che il suo stile si fa di maniera, senza riuscire a vincere gl'inceppamenti di una forma, che spesso riesce al compositore di peso e gli contrasta la libera espressione delle idee. Sono forme di danza che egli impiega. I tempi di queste suonate, *Largo*, *Allemanda*, *Sarabanda*, *Giga*, ecc., seguono la formula della bipartizione, secondo modelli già noti fino agli ultimi seicentisti. Quando, per alcuni ingredienti bizzarri, egli sembra staccarsene, l'ostacolo che egli ha da vincere lo ricaccia violentemente nelle solite pastoie, dove le originalità sentimentali e brillanti si avviluppano nelle volgarità della consuetudine o si perdono come sfere di vapore nell'aria grigia. A questo contemporaneo di Händel e di Bach, che tenne in onore la pura musica istrumentale italiana di fronte ai musicisti stranieri, la forma non deve nessun cambiamento notevole.

Dei dodici concerti per tre violini, alto viola e basso per l'organo di Lorenzo Zavateri, del 1735, io fo menzione perchè, oltre che il compositore addimostra certa sottigliezza nell'indicazione dei coloriti, proprio l'ultimo è un concerto descrittivo: non è però questa la prima specie, in Italia, di musica istrumentale, come si direbbe oggi, a soggetto o programma. Altra ne vedemmo e, purtroppo, ne vedremo. L'ultimo concerto di Zavateri è dunque intitolato « Concerto duodecimo a tempesta di mare »; ed eccone il programma:

Prima parte. 1. *Principio di cattivo tempo.* — 2. *Vento contrario.* — 3. *Pioggia con tuoni.* — 4. *Vento.* — 5. *Venti e pioggia.* — 6. *Adagio*, *Voti al cielo.* Poi si torna da capo e si ripete tutto sino all'*Adagio*. Segue la seconda parte: *Navicella in calma.* La terza parte è annotata così: *Tempesta; Venti contrari; Pioggia; Arpeggio; Lento* e *fine.* La musica è pessima.

Un'altra forma di musica a soggetto l'abbiamo nelle suonate a quattro parti di Angelo Ragazzi, del 1736; ed è solo per questo che le cito. Alcune prendono a tema di un tempo, p. es. dell'*andante*, un'aria da chiesa, come la *Salve regina Mater misericordiae*, oppure il motivo dell'*Ecce sacerdos magnus.* L'ultima suonata (XII^a^) è intitolata *Pastorale* e si divide in cinque tempi principali: 1° Recitativo per violino sull'aria delle parole: *Nolite timere: ecce enim euangelizo vobis gaudium magnum*, ecc.; 2. *Andante*; 3. Questo tempo porta il titolo di *Adorazione* ed è un *Allegro* vivace; 4. *Canzona*; 5. *Allegro.* Il Ragazzi fu direttore della musica istrumentale e compositore di Sua Maestà Carlo VI imperadore e terzo re delle Spagne, di Boemia, d'Ungheria, ecc.; questa circostanza spiega anch'essa la scelta del suo programma musicale, e il modo ond'è attuato. Egli fece stampare le sue sonate in una splendidissima edizione incisa in rame. Ciò non toglie però che esse siano monumenti della stupidità umana.

(Continua).

L. TORCHI.

Les titres illustrés et l'image au service de la Musique.

(*Suite.* Voir vol. V, fasc. 2°, pag. 225, ann. 1898).

Le titre de musique sous la Révolution, le Consulat et le premier Empire (1).

Tout influe sur les arts, au moins sur leur forme: les petites choses comme les grandes, les plus simples détails comme les événements importants. La musique eut donc à subir, en France, le contre-coup révolutionnaire.

Changée de direction, elle dut, également, changer d'aspect, d'arrangement typographique, voire même, dans une certaine mesure, de format, l'in-4 semblant peu se prêter aux chansons de marche, aux airs qu'il fallait, suivant la juste remarque d'un contemporain, « apprendre au pas de course, exécuter au pas de charge ». Aussi, peut-on dire que la feuille volante musicale, pliée en deux pour donner de l'in-8, aux pages extérieures entièrement blanches, tandis que le chant, l'hymne ou l'ode se trouvent occuper les deux pages intérieures, date de la Révolution.

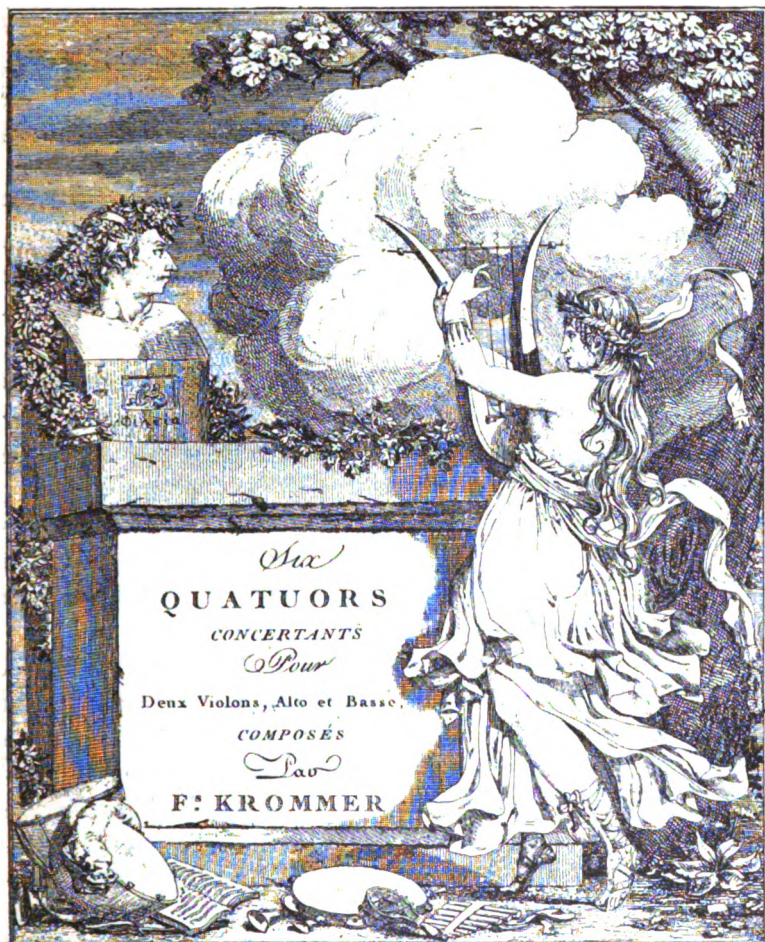
---

(1) La recherche des documents graphiques, très rares pour cette période, a été excessivement longue et difficile, et a, conséquemment, forcé l'auteur à interrompre la publication de son important travail, qui paraîtra désormais regulièrement, dans chaque fascicule de la *Rivista*.

C'étaient les almanachs galants et les petits almanachs populaires de chez Duchesne qui avaient répandu, précédemment, dans toutes les classes, la musique des airs à la mode; ce furent, de même, les almanachs politiques qui répandirent les productions religioso-civiles de la Révolution. La feuille volante avec les *Carmagnole*, avec les *Ça Ira*, avec les *Veillons au salut de l'Empire*, en un mot avec tous les hymnes, cantiques, odes et stances à l'Être Suprême, pour la célébration des fêtes décadaires, remplaça les anciens recueils de petits vers à Eros et à Bacchus. Et c'est ainsi que, de forme comme de fond, la musique se transforma dans son entier.

Comme le pamphlet, comme l'allégorie dessinée, comme la caricature, elle devint une des armes du nouveau régime, une arme de combat, d'une portée toute morale, la forme extérieure restant chose absolument négligeable. Pour l'orner le temps eût manqué d'autant que les graveurs étaient déjà suffisamment occupés avec l'imagerie qui poussait dru, et ne laissait guère chômer les burins.

La musique se suffisant à elle-même, la musique étant, entière, dans sa notation, dans sa langue, on jugeait inutile d'employer à son usage des forces qui faisaient besoin ailleurs. Et c'est pourquoi, qu'il s'agisse du *Chant du départ*, de Méhul, de la *Marseillaise*, de Rouget de l'Isle, du *Réveil du Peuple*, de Gaveaux, de la *Fête de la Jeunesse*, de Chérubini, de l' *Hymne pour la fête du 14 juillet* ou de l'*Hymne à l'Être Suprême*, de Gossec, du *Serment d'Ernelinde*, de Philidor, du *Pas de Charge des armées républicaines*, toute la musique officielle, révolutionnaire, paraissait sans frontispices, sans ornements de titres, sans même une quelconque de ces petites vignettes si particulières qui donnent au papier à lettres, par exemple, une physionomie bien spéciale. On n'y voit même pas figurer ces clichés alors universellement répandus qui font partie des attributs de tout graveur, de la fonte de tout imprimeur qui se respecte; je veux parler des bonnets phrygiens, œils, triangles égalitaires et autres emblèmes à l'usage de la nouvelle franc-maçonnerie.

Lui-même le recueil: *Musique à l'usage des fêtes nationales*, édité à Paris, au « magasin des éditeurs-musiciens de la garde nationale parisienne », rue Joseph, section de Brutus, n'a pas cru devoir faire appel à une ornementation toute indiquée, cependant, en la circonstance.

PARTIE *PRIX 6*

A PARIS

Chez Imbault au Mont d'or Rue Honoré N° 627 et 200 de la Section des Gardes Françaises entre la Rue des Poulies et la Maison d'Aligre Et Péristile du Theatre de l'Opera Comique Rue Favart N° 461

* Le buste au dessous duquel se lit l'inscription: *Phileia*, est le portrait de l'auteur, François Krommer (1759-1831), directeur de musique de la Chambre Impériale à Vienne, à partir de 1814. La plupart de ses œuvres ont été éditées à Vienne et à Offenbach, quelques-unes à Paris, chez Imbault et Sieber. Celle ici reproduite ne figure pas sur la liste donnée par Fétis. — On peut comparer ce portrait avec celui de Stainhauser (Vienne, Jean Cappi), le seul connu de Krommer.

Et cela a lieu de surprendre, quand on songe que Dugoure, Duplat, Choffard, Saint-Aubin, Godefroy, Tardieu, Roger, Copia, Prudhon lui-même dessinaient, gravaient pour les papiers à lettres, pour les actes officiels, des figures remarquables par l'individualité et par la nouveauté des types, par la juste appropriation des attributs, par l'élévation du style.

Que ne donnerait-on pas pour des *Marseillaise* ou des *Chant du Départ*, avec la figurine idéalisée d'un de ces volontaires en sabots qui doivent faire la conquête du monde; pour quelque image d'un sentimentalisme nouveau, d'une Humanité élevée comme Prudhon s'entendait à les dessiner.

Mais il faut y renoncer; encore une fois, je le répète, la Révolution qui habilla à son image, calendriers, assignats, cartes à jouer, papiers officiels, n'éprouva pas le besoin d'imprimer à la musique sa marque personnelle.

En feuille volante, de petit format, voire même jointe aux almanachs, toute cette musique est aussi vilaine d'aspect que pitoyable d'exécution: papier, gravure, impression se ressentent également du peu de soin et de la hâte précipitée.

Et cependant, ce serait se tromper de croire que, de parti pris, par principe, la Révolution avait écarté de son programme, de sa recherche d'une esthétique nouvelle, un art aussi précieux que la musique, dont, en plus d'une occasion, elle devait reconnaître l'importance, essayant de s'en servir dans un double but: soulever les masses, exciter les courages, puis adoucir les mœurs, porter les esprits vers les choses de sentiment, vers les actes de vertu et de dévouement. Très particulière à ce point de vue, la notice qui, dans les *Petites affiches, annonces et avis divers* du 4 février 1795, servait à annoncer une publication qui ne vit jamais le jour: *Romances historiques* par L. F. Jauffret, musique de Méhul (1).

«(1) Nous devons à Berquin, à Léonard, à Florian, des romances pastorales qui respirent la plus douce sensibilité. Les jeunes personnes aiment à les lire et à s'attendrir sur le sort des bergers malheureux. Elles les chantent de préférence à d'autres airs, parce que la romance touche le cœur, et qu'il est surtout un âge où la mélancolie est une jouissance et la sensibilité un besoin. Mais si des romances pastorales ont obtenu tant de faveurs, il est à présumer que des ro-

Ce serait une étude curieuse, la recherche de la part prise par la Musique à tous les mouvements révolutionnaires et réformateurs, l'un ne marchant point sans l'autre. A trois siècles de distance, la Réforme, en Allemagne, la Révolution en France ne s'appuyent-elles pas également sur cette même force?

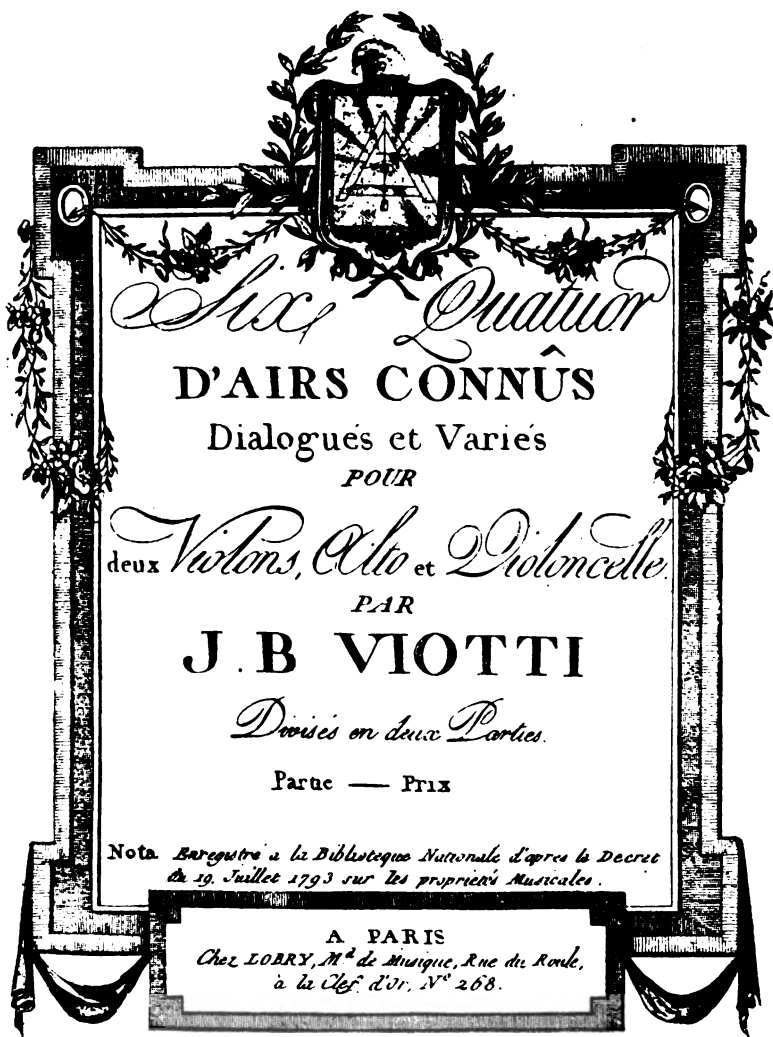
Ce qui ne fut point tenté pour la musique officielle, devait se faire, par la force des choses, avec la musique ordinaire et l'on vit apparaître, alors, des titres de deux formes différentes, répondant, pour ainsi dire, aux deux façons nouvelles de concevoir l'art décoratif.

D'abord la véritable ornementation républicaine dont la particularité réside, justement, dans le fait de n'avoir aucun style propre. On prend le bien des autres et on l'arrange à sa façon; ce qui, ici, veut dire qu'on se servit d'une quantité d'ornements XVIIIe siècle en grattant sans autre forme de procès, sur les épreuves, ce qui froissait les sentiments républicains, ou en retouchant les cuivres de façon à remplacer les écussons armoriés et autres signes distinctifs de ci-devant noblesse par les bonnets phrygiens, par les piques en faisceau, en un mot tous les insignes, toutes les étiquettes du régime nouveau.

Et c'est ainsi que réapparurent dans la circulation, transformés, tous les beaux titres ornés du XVIIIe siècle, comme je l'avais précédemment fait observer avec les *Feuilles de Terpsichore*, comme on peut le voir, ici, avec le titre pour les *Quatuors* de Viotti, et avec le titre pour les *Sonates* de Naderman. Là où était un casque ou un chapeau empanaché trône — véritable bonnet de nuit — le bonnet phrygien; là où s'étalaient les armoiries d'un prince ou d'un duc, veille l'œil classique au milieu de son triangle. D'autres fois,

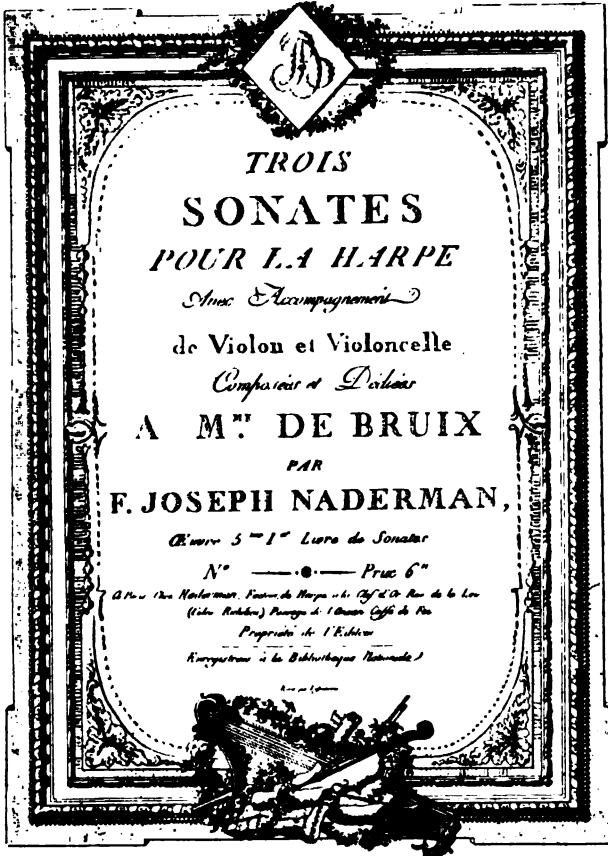
---

mances historiques auront aussi le pouvoir d'intéresser les cœurs sensibles..... Et qui pourrait refuser des larmes, au récit de nos dernières infortunes!.... La romance, comme une jeune femme éplorée, doit parcourir la France, gémir sur le tombeau des victimes de la tyrannie, et, la harpe en main, consoler leurs ombres plaintives par des chants douloureux. Si la Révolution a occasionné de grands crimes, elle a aussi développé des grandes vertus. Si nous avons vu des tyrans fouler aux pieds l'humanité, nous avons vu des héros s'élever en quelque sorte au-dessus d'elle. C'est à la romance à perpétuer par des chants, simples et populaires, le souvenir de tous les faits mémorables qui peuvent nous inspirer, tout à la fois, et la haine de la tyrannie et l'amour de la justice. C'est à la romance à faire éclore la sensibilité dans les jeunes enfants. »

et cela indique déjà un goût plus épuré, un révolutionnarisme moins

Type de titre à encadrement Louis XVI, armorié, dans lequel les armoiries ont été remplacées par des attributs maçonniques surmontés du bonnet phrygien (1794).

* Ce recueil de Viotti ne figure pas sur la liste des Œuvres donnée par Fétis. Sur nombre de pièces publiées avant la Révolution le nom de l'auteur est ainsi orthographié: « Viotty ». — Éditeurs: Imbault, Naderman, Sieber, Leduc, Frey, Janet, Porro, Pleyel, Erard et Breitkopf à Leipzig.

barbare, de simples chiffres enlacés viendront se substituer à l'écusson.

D'une façon comme de l'autre on arrangeait au goût du jour, aux nécessités du moment, cet art si particulièrement personnel du siècle

Titre d'une des œuvres de François Joseph Naderman, datant de l'époque du Consulat (vers 1798). — (Collection de l'auteur).

* Ne figure point sur le catalogue donné par Fétis, où ne se trouvent que les « Sonates pour harpe seule ». Naderman était, avec son frère Henri, propriétaire de la maison fondée par leur père. Le titre est, comme on peut le voir, un ornement du XVIIIe siècle, au haut duquel les armoiries ont été remplacées par des chiffres entrelacés.

de l'élégance raffinée. Les Amours étaient moins faciles à transformer; aussi, rares sont les petits Cupidon de l'école de Boucher accommodés aux modes nouvelles. L'Amour républicain qui apparut sur

les almanachs et sur certaines feuilles d'imagerie ne se rencontre pas, que je sache, sur des titres de musique. L'Amour sans culotte ne trône ni sur les chants révolutionnaires ni sur les romances sentimentales. Et c'est grand dommage, il faut le reconnaître.

Du reste, on ne saurait trop insister sur ce point; pour les gens de la période révolutionnaire la musique imprimée n'est pas seulement la publication volante, éditée à la hâte; c'est encore une publication sans intérêt en tant que propagande des idées par l'image. Une lettre, une carte sont des documents qui se voient, qui restent, sur lesquels il est bon de faire figurer en bonne place les insignes, les marques du régime existant. Dans la musique, ce qu'ils visent c'est la musique, et comme ils ne sont pas de l'école de l'art pour l'art, de l'ornement pour l'ornement, ils ne se perdent pas en recherches de décorations dont l'utilité ne leur est pas démontrée.

C'est à ces idées, c'est à cette façon de voir, particulière, qu'il faut attribuer une absence qui ne s'expliquerait pas autrement. Comme Wagner qui cherchait à isoler entièrement son public au théâtre, ils tenaient avant tout, sans doute, à ce que rien ne vînt détourner l'attention du liseur musical, de celui auquel s'adressaient ces chants « composés pour attendrir les mânes autant que pour enflammer les soldats » (1).

Jadis, un art agréable, un plaisir de salon; aujourd'hui un stimulant, un excitant, ce quelque chose qui soulève, qui électrise un peuple en marche. Et cela seul explique le pourquoi de la riche décoration d'autrefois, et de la complète nudité du moment.

Mais ce qui ne s'était pas fait à l'origine, durant la période uniquement révolutionnaire, devait se produire tout naturellement durant la période organisée militairement, c'est-à-dire lorsque, grâce aux victoires de Bonaparte, les choses, les idées, les actions d'éclat du nouveau régime passèrent de la rue, des rangs de l'armée, dans tous les intérieurs bourgeois et gagnèrent jusqu'aux salons.

Les salons! c'était là le grand secret. Ils n'avaient pas voulu de la musique des bataillons en sabot: ils recevaient à bras ouverts la mu-

(1) Voir, notamment, une rare brochure de J. B. Leclerc: *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement* (Paris, an IV, 1796).

sique des grands généraux qui venaient de conquérir le monde par l'éclat et la persistance de leur victoire.

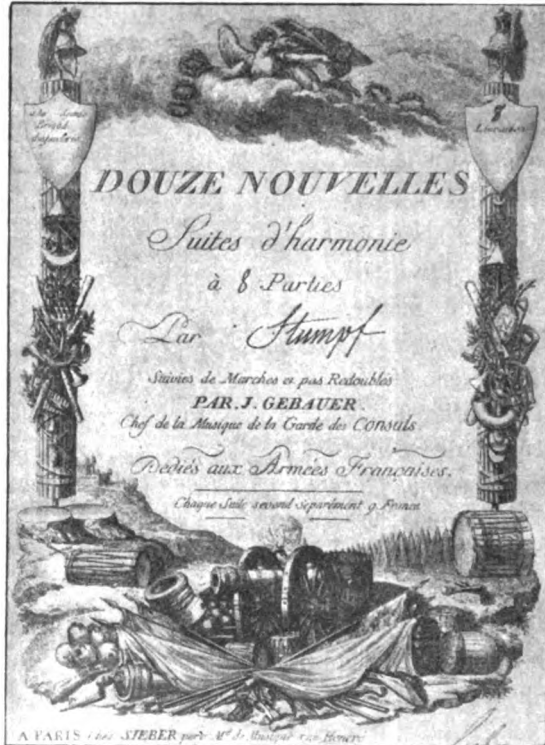
L'Institut national de musique était devenu le Conservatoire, l'école qui devait inspirer les hymnes brillants et solennels; et puis il y avait une musique de la garde des Consuls; et puis aussi, de touts partes, les maîtres regardaient vers l'astre du jour, vers celui qui allait changer la face du monde. Ici c'était la *Symphonie héroïque* de Beethoven dédiée au général Bonaparte, œuvre doublement célèbre, la *Grande Sonate pour le pianoforte*, œuvre non moins appréciée alors en vue sur tous les clavecins, composée et dédiée par Steibelt à Madame Bonaparte — un peu partout des marches à pas redoublés, des pièces historiques et militaires dédiées au général en chef de l'armée d'Italie, au « Grand vainqueur », au « César moderne ».

Type de titre écrit, dans un ovale orné au goût du jour (1800) *et donné comme spécimen de l'influence de l'actualité politique dans la musique.* — (Collection feu C. Snoeck).

Or à tout cela il fallait des titres conçus dans un esprit décoratif, si ce n'est des compositions spéciales, tout au moins des ornements, des filets au goût du jour.

D'un côté, le Conservatoire avec les nombreux *Art*, *Méthode* et *Traité* qui devaient voir le jour de 1795 à 1810, la musique classique, harmonies, symphonies, quatuors, duos concertants, quintetti, sonates, — d'un autre côté, la musique militaire qui vient de naître réellement à la suite des guerres du Directoire et du Consulat, qui aura Stumpf, Gebauer et même Viguerie (1).

(1) La Bibliothèque du Conservatoire de Musique à Paris possède une importante collection de musique militaire.

Tout d'abord, celle-ci — je parle de la musique militaire — n'eut pas à son service, pour l'illustration des couvertures, les attributs dont par la suite, elle fera si grand usage; il lui fallut, donc, se servir

Type de titre avec attributs militaires.

Stumpf étant mort en 1801, et Gebauer ayant été nommé, en 1802, chef de la musique de la garde des Consuls, ces « Suites d'harmonie », publiées en 1802 ou 1803, doivent être considérées comme œuvre posthume. — (Collection feu C. Snoeck).

* Casques, boucliers, faisceaux des licteurs, rien ne manque à ce titre qui, non content de représenter le présent, a aussi tenu à faire une place au passé en donnant tambours, canons, obusiers, étendards et tentes du XVIe et du XVIIe siècle; Marengo se mariant à Rocroy.

d'attributs appartenant un peu à toutes les époques, si bien que certains titres ornés pourraient être considérés comme une sorte de musée rétrospectif des engins guerriers. Mais la façon dont ces com-

positions étaient surchargées à plaisir prouvait suffisamment que

Titre-frontispice de la « Méthode » de Durieu, signé C. S. Gaucher *del. et inc.* (1793). — (D'après un exemplaire appartenant à feu M. C. Snoeck, de Gand).

* Cet encadrement remonte à plusieurs années avant. Il fut composé par C. N. Cochin et gravé d'abord par Le Grand pour un « *Concerto* du baron de Bagge ».

Le portrait-médaillon est celui de Durieu, maître de violon, ci-devant attaché au Concert Spirituel et à celui des Amateurs, marchand de musique, éditeur d'un *Journal d'ariettes italiennes du meilleur choix.* Au lieu et place du médaillon, l'original avait des initiales dans une couronne de lauriers.

l'on ne partageait plus la sereine indifférence des gens de 1793 pour l'ornementation graphique de l'œuvre musicale.

N'avait-on rien : ni armures, ni drapeaux, ni canons, on se rejetait sur les fameux ronds ou sur les fameux ovales au goût du jour, sortes de bordures, de frises décoratives, qui portent si bien la marque du moment.

Mais le besoin du militaire, des faisceaux de drapeaux, de la poudre et de la fumée allait si loin que même des œuvres d'un caractère bien pacifique comme la *Méthode de musique vocale* du citoyen Durieu, éprouvaient la nécessité de recourir à d'anciens Amours casqués, à des Amours de Cochin faisant joujou avec des armes et des engins meurtriers, afin de se présenter au public sous un aspect plus conforme aux préférences actuelles. Le dix-huitième siècle venait, ainsi, prêter son concours à l'esprit guerrier du Consulat.

Les Renommées sonnant de la trompette, les Renommées présentant des couronnes — figures allégoriques popularisées par Carle Vernet — ne tardèrent pas, elles aussi, à fournir leur contingent et elles se traîneront jusque sous la Restauration. Dès l'instant qu'on considérait le titre comme une image, dès l'instant qu'il se prêtait à la décoration, n'était-il pas tout naturel qu'il suivît les engouements de la grande estampe ?

Jusqu'alors l'imagerie musicale avait vécu plus ou moins en dehors des besoins de l'actualité et surtout des passions politiques. Maintenant il lui faudra compter avec tout ce qui agitait si profondément le monde. Ce sera, pour elle, la conséquence de la Révolution.

Mais les titres militaires ne sortirent pas du domaine de l'allégorie ; ils ne sauraient nous fournir aucun document sur les costumes, les choses, sur les hommes du jour.

L'allégorie, alors, n'était-elle pas partout la note prédominante ? Titres de méthodes, intéressants pour les instruments, titres de musique classique faisant appel aux personnages de l'antiquité — on verra souvent des Orphée charmant les animaux — titres à enguirlandements, tous continuent, dans un style différent, avec un décor autre, la tradition des siècles antérieurs. Seuls les portraits portent la marque du moment, fixant au moins pour les générations futures la physionomie du musicien sur ses œuvres mêmes. Portrait-titre ; quelque chose comme la carte de visite illustrée. En somme, genre point nouveau, est-il besoin de le dire, mais genre plus personnel, plus approprié à l'œuvre, si l'on veut, que la pure ornementation de

Reproduction du titre de la « Méthode » de Bernard Viguerie, professeur et marchand de musique (1761-1819), l'auteur de *la Bataille de Marengo,* ainsi que le rappelle, du reste, une des suscriptions des couronnes d'encadrement tenues par les petits anges. — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* Cette *Méthode,* plus que médiocre, obtint, alors, un succès considérable; on peut même dire que jamais publication n'eut un tel retentissement. Subissant encore l'influence des « Renommée » de Carle Vernet, le titre est surmonté de deux Victoires à trompette guerrière.

Titre gravé par Choffard, qui, très certainement, a dû servir pour les diverses œuvres de Boccherini, publiées chez Ignace Pleyel (entre 1796 et 1800). — (D'après un exemplaire appartenant à M. Legouix).

* Cette collection de *Quintetti* comprend un choix d'œuvres de 1778 à 1795. La Renommée apporte à la musique les nouveaux manuscrits de Boccherini.

Titre de la « Méthode pour le Piano-forte », œuvre de Ignace Pleyel et de Jean-Louis Dussek (1761-1812), gravé par Choffard (1799). — D'après une épreuve de l'œuvre de Choffard, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, à Paris.

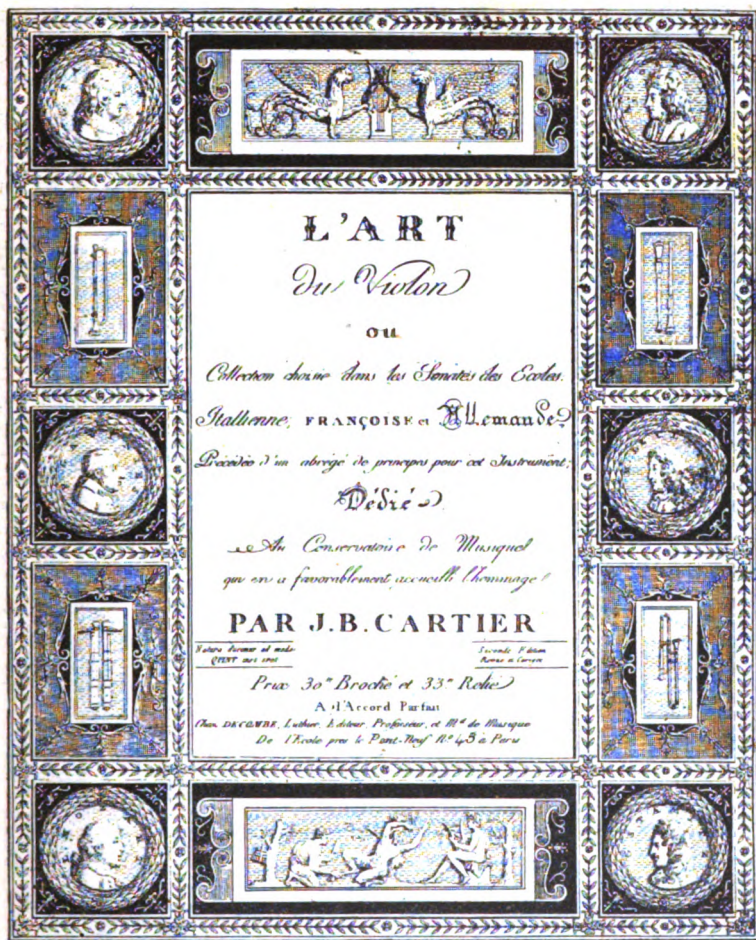
* Fétis parle d'une *Méthode pour le Piano* parue chez Erard. Est-ce une autre? Cette *Méthode* ne figure pas non plus sur le catalogue de l'œuvre de Dussek donné par l'anglais George Grov en son « Dictionnaire ». En revanche, elle est mentionnée par les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (1810) comme publiée en allemand, chez Breitkopf.

style, donnant à la musique ce qu'elle donne au livre, à l'en-tête, à la facture ornée, à tous les papiers illustrés, en un mot.

Quelques-uns de ces titres se recommandent à l'attention du musicologue par la rédaction de leurs adresses et par la présence de cette mention toute nouvelle: « Enregistré à la Bibliothèque Nationale, d'après le Décret du 19 juillet 1793 sur les propriétés musicales » — c'est la première formule employée — qui montre une fois de plus l'intérêt que porta la Révolution à toutes les œuvres, à toutes les productions de l'intelligence. Mais ce sont là choses locales; je ne m'y arrêterai donc pas autrement.

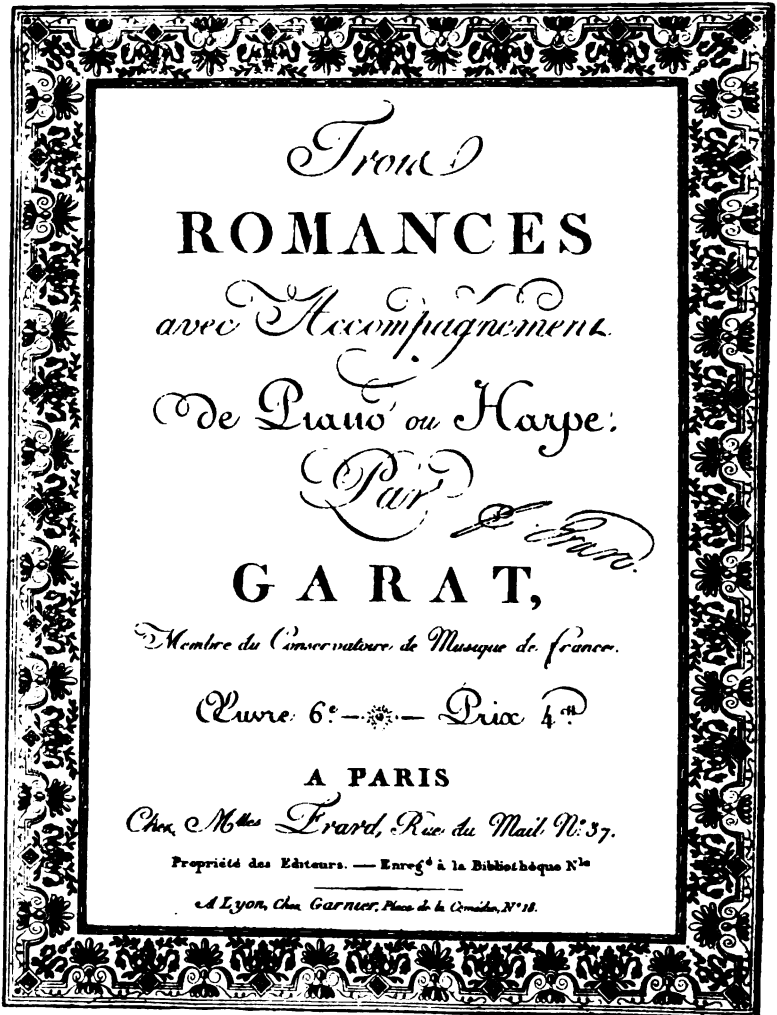
Peu à peu les titres qui avaient été quelconques, vinrent au style du moment et portèrent, comme toutes les autres productions, la marque du jour. Il en est, durant cette période, de fort intéressants, d'un art très personnel. Assurément ceux que composa, alors, le dessinateur-graveur Choffard, continuaient l'œuvre antérieure d'un maître expert en la matière; c'était en quelque sorte du Louis XVI qui se prolongeait, qui empiétait sur la Révolution, qui cherchait à marier les charmes de l'art ancien avec le sentiment nouveau. Et puis Choffard appartenait encore à cette école de l'art pour l'art, de l'ornement pour l'ornement, qui nous a laissé tant de productions intéressantes et qui semble avoir eu, de tout temps, un faible pour le titre de musique. Mais le titre de Debret pour l'*Art du Violon*, de J.-B. Cartier, et le titre de Billet pour les *Romances*, de Garat, sont deux précieux spécimens de l'art du Directoire et du Consulat ou plutôt, pour être plus modeste, des tendances qui devaient alors prévaloir dans le goût décoratif; l'un est une composition d'un habile effet, pleine de réminiscences antiques, l'autre n'est qu'une simple bordure d'ornementation, mais cette bordure vous la retrouveriez facilement sur les papiers peints, sur les étoffes, même sur les métaux de même date.

Le titre de Billet c'est le titre orné au goût du moment, cette bordure pourrait tout aussi bien servir à un recueil d'estampes ou à un livre, — le titre de Debret est spécialement composé en vue de l'œuvre musicale, donnant à la fois portraits, instruments et allégorie significative. Ses vignettes sur fond noir indiquent une des constantes recherches de l'image contemporaine au point de vue des effets. Ce n'est pas pour rien qu'elle se complaira dans l'aqua-

tinte, permettant ainsi d'obtenir, sans aucune recherche, grâce aux blancs, d'heureuses oppositions, d'heureuses colorations.

Titre-frontispice de la Méthode de J. B. Cartier (1798), signé F. Debret *inv. et sculp.* (Germinal, an VI). — (Collection de l'auteur).

* Les bustes, dans les médaillons, sont, comme on peut le voir, ceux de Tartini, Corelli, Gavinies, Le Clair, Mozart, Stamitz.

Dans la flore l'époque antérieure avait eu, surtout, les guirlandes de roses, les enchevêtrements de feuillage ; l'époque actuelle assaisonna le laurier à toutes sauces se permettant rarement des enguir-

landements savants et compliqués, par un nombreux mariage de fleurs;

Titre-frontispice du Directoire, remarquable par son encadrement (1798).
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

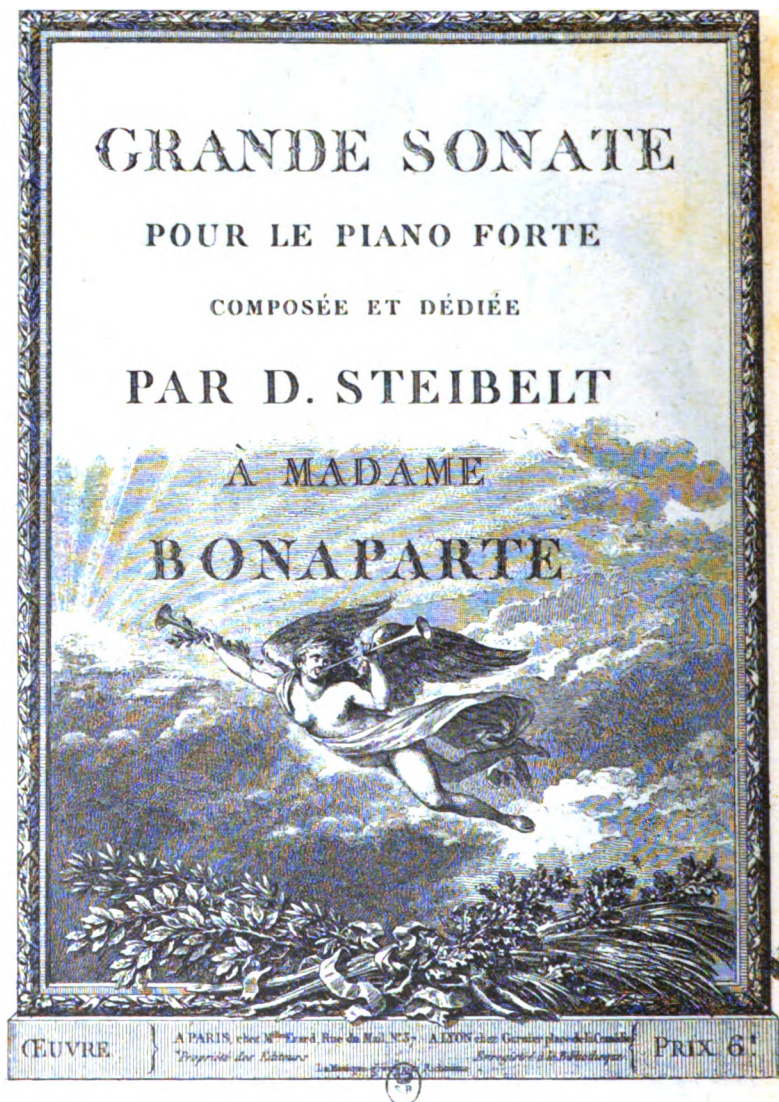
* M.lles Erard étaient les sœurs de Sébastien Erard, le célèbre facteur; elles tenaient la maison d'édition annexe à la manufacture. L'auteur de ces Romances, Pierre Jean Garat, professeur de chant au Conservatoire, fut, sous le Directoire et le Consulat, le chanteur attitré des salons.

— tel, exemple précieux, le titre pour les *Sensations* de Spontini.

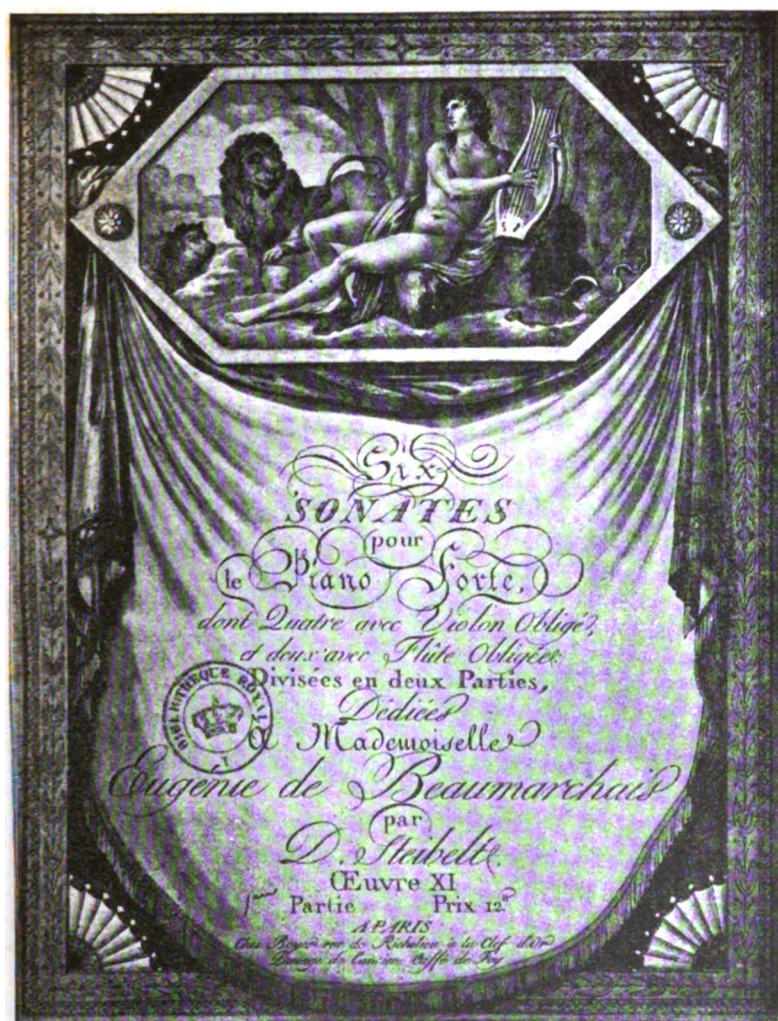
On a vu quelle place importante tenait l'œuvre de Steibelt dans

Titre du premier morceau édité par Spontini lui-même, lors de son arrivée à Paris (1803). — (D'après un exemplaire appartenant à M. Legouix).
* Au haut l'Amour, dans la pose classique de l' « Amour » de Raphaël, offrant au Temps une de ces fleurs éphémères qui s'effeuillent au plus léger souffle.

la décoration musicale. Avec cet artiste fécond, et avec lui seul, l'on

pourrait suivre tous les changements du goût, toutes les modifica-

Titre dessiné et gravé par Choffard.
(D'après l'œuvre de Choffard, au Cabinet des Estampes, de la Bibliothèque Nationale, à Paris). — Ce titre existe en plusieurs états.

tions du sens décoratif. Celui qui arriverait à posséder la collection

complète de ses sonates et autres compositions aurait certainement

Reproduction d'un titre gravé à l'aquatinte, pour les Œuvres de Steibelt (Orphée charmant les animaux). Époque du Directoire. — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

les spécimens les plus variés du titre de musique illustré ou même simplement orné, depuis Louis XVI, jusque sous la Restauration.

Ici encore il nous donne l'estampe-titre, composition d'art; le titre

Type de titre écrit dans un rond orné, à fioritures d'écriture, très à la mode sous le Directoire et sous le Consulat.
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* L'éditeur, Jean George Sieber, était à la fois professeur et éditeur de musique à Paris. C'est lui qui avait gravé successivement les Concertos et les Symphonies les plus en vogue au Concert spirituel, le premier œuvre de Mozart pour piano, différentes œuvres de Boccherini, les Quatuor de Pleyel, etc. Lorsque son fils prit, à son tour, un magasin, l'indication de sa maison porta: *Chez Sieber père.*

écrit dans un simple filet d'ornement — ovale ou rond — des lo-

sanges, les fameux losanges si à la mode sous le Directoire; des ornements de décoration, attributs musicaux, et la vignette allégorique destinée à prendre place sur une partie quelconque du titre.

DOUZE
BACCHANALES
POUR LE FORTE-PIANO
avec Accompagnement
de Tambourin ad-Libitum.
COMPOSÉES
PAR D. STEIBELT

Titre illustré pour un morceau de Steibelt (vers 1800). Vignette allégorique répondant au titre. — (D'après un original appartenant à M. Legouix).

Ici encore, il recourra par ses interprètes, à tous les procédés, à tous les genres : burin classique, eau-forte, aquatinte.

Exemple vraiment curieux que ce musicien continuant sa production quoi qu'il puisse advenir, et s'habillant au goût du jour, quel qu'il soit pourvu qu'il puisse montrer une image quelconque. Cela au moins présente le grand avantage, la musique n'étant, pour ainsi dire, jamais datée, de pouvoir assigner à ses œuvres une époque à peu près précise, sur simple vu des ornements.

Trompettes, cimbales, tambourins, lyres, quelle place n'occupâtes-vous pas sur les titres de cette période! Et la lyre, attribut musical par excellence, présente ceci de particulier que son dessin, sa forme, la tête dont on la surmonte, varient suivant qu'on est Directoire, Empire ou Restauration.

La lyre! Est-elle assez dix-huitième siècle encore, sur le titre des romances de Méhul: *A Elle*. Voyez ce qu'en feront le Consulat et l'Empire sur certains titres de Steibelt, car, lui aussi, sacrifia à la lyre!

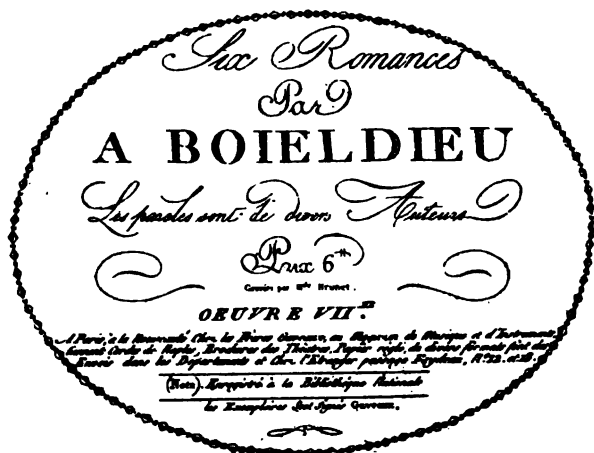
Titre pour un recueil anonyme, restitué par M. Weckerlin à Méhul.
Au dessous, on lit: « Dessiné par J. Guérin. Gravé par L. Choffard, 99 » (1799).
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris).

La romance et la sonate. Quand on ne roucoulait pas l'une, on exécutait l'autre, a écrit un contemporain.

Et la romance c'étaient, alors, Garat, Méhul, Kreutzer, Jadin, D'Alvimare, Martini, Dalayrac, Devienne, Blangini, Berton, Cherubini, Plantade, Pradher, Boïeldieu, c'est-à-dire à la fois l'élite des musiciens déjà célèbres et les plus vaillants d'entre les non encore arrivés.

La romance qui se voyait sur le clavecin de toutes les élégantes, et qui, au point de vue du format, subissait la mode, tantôt de la hauteur, tantôt de l'oblong.

L'oblong, cela coule mieux; cela semble se prêter plus facilement aux titres en écriture cursive. Elles-mêmes les pages des morceaux ne se retournent-elles pas avec plus de vitesse? Et, en réalité, l'écriture, la physionomie générale n'est pas la même suivant que le titre s'aligne en hauteur ou en largeur. Dans ce sens, plus froid, plus classique; dans l'autre sens, plus fantaisiste, plus pittoresque.

Recueils, cahiers de romances, généralement au nombre de quatre ou six — plus rarement atteignant à la douzaine — la plupart du temps sans titres, et qui se répandaient, se popularisaient par leur premier vers — telle la fameuse production de Boïeldieu: *S'il est vrai que d'être deux.*

Titre gravé en écriture, avec encadrement à losanges (époque du Directoire).
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris).

Une typographie bien spéciale, un arrangement très particulier, genre étiquette, dont le titre *Six Romances par Boïeldieu* donne bien la physionomie exacte.

C'est également la romance de l'époque qui doit nous donner les premiers spécimens de ce qu'on appellera communément, de nos jours, le titre de musique illustré, c'est-à-dire la vignette placée sur le titre et interprétant graphiquement un des vers, un des motifs de la chanson.

Et cette spécialité commence, on peut dire, avec le siècle, de même que le dessinateur-graveur Ruotte paraît avoir été le premier à composer des petits sujets à cet usage.

Rares, rarissimes les pièces de cette espèce, d'autant que le titre orné ou illustré est encore une exception. Au Conservatoire de musique, à la Bibliothèque de l'Opéra, à la Bibliothèque Nationale, dans mes collections, j'ai parcouru avec soin le répertoire de tous les musiciens ci-haut nommés et l'on ne trouverait pas durant toute la période qui nous occupe, vingt titres accompagnés d'une image quelconque.

Titre de romance, de Garat, avec vignette signée: Ruotte, *aqua fort* (vers 1803). — (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris).

En tout cas, là où se remarque une vignette c'est la petite eau-forte de Ruotte, froide, sèche, qui constitue le genre à la mode — une sorte de fait divers illustré — et l'on chercherait vainement des romances ayant en tête, comme *les Adieux d'un chevalier français*, un cuivre tiré à la sepia et gravé par Quenedey, l'un des auteurs du fameux physionotrace. Ce titre n'est qu'une intéressante exception qui s'explique d'elle-même par le fait que l'auteur de la romance était la fille du dessinateur.

Ce sont plutôt des armoiries, comme s'il s'agissait de quatuors ou de sonates. Tel le *Dernier baiser d'amour*, dédié à S. M. l'Impératrice et Reine par D'Alvimare qui avait été maître de harpe de Joséphine ; tels *Dix Nocturnes composés et dédiés à l'Electrice palatine de Bavière*, par Blangini.

Abordons, maintenant, la musique sérieuse et les partitions, les

partitions qui vont devenir une branche très importante de la production musicale.

Partout il y a comme un renouveau, comme une floraison; musique de chambre, de concert, d'église, vaudeville musical, demi-genre, opéra-comique littéraire, violon, cantates, ode symphonique, drame

Titre de romance gravé à l'aquatinte et en bistre par le graveur Quenedey, un des inventeurs du physionotrace et père de Mlle A. Quenedey (1813, date du dépôt légal). — (Collection Léon Quenedey).

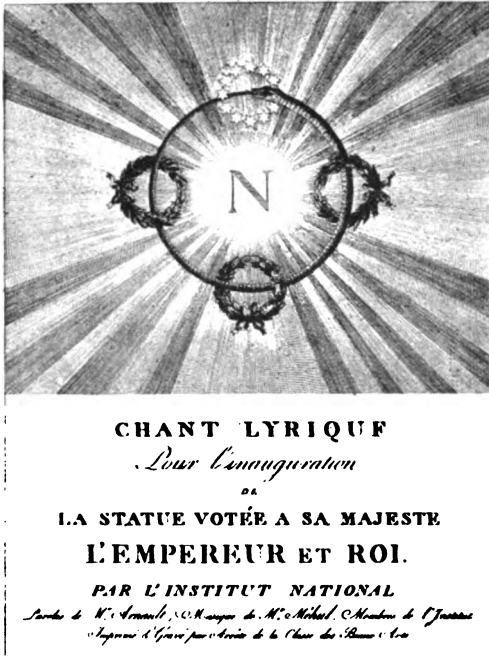
lyrique, tous les genres produisent abondamment. Eh bien! vous pouvez parcourir les symphonies de Gossec, les ouvertures de Méhul; vous pouvez recourir aux œuvres des violonistes, Rode, Kreutzer, Baillot; vous pouvez feuilleter les innombrables caprices pour clavecin de Hummel, de Moschélès, de Clémenti, aucun titre orné ne se présentera à vous. Dans tous les domaines c'est encore l'exception. Ici, des Quatuors de Pleyel dont les œuvres, un des grands succès du jour,

donnaient lieu à quantité de contrefaçons ; là un oratorio — la célèbre *Création du Monde* de Haydn ; — ailleurs une tragédie

Titre avec composition gravée par J. Godefroy (1812). — (Collection de l'auteur).

* La vignette qui surmonte le titre était, pour ainsi dire, un projet de monument à la mémoire de Dussek. Quant au portrait mentionné sur le titre il parut également à part, en format in-8 carré.

ou un chant lyrique, ailleurs encore une composition religieuse — tels *Six Pseaumes à deux voix* de Martini, dédiés au cardinal

Cambacérès, archevêque de Rouen (1) — tels quelques opéras, et c'est tout.

Titre-frontispice pour la cantate, avec orchestre, de Méhul, ouvrage gravé en grande partition in-folio (vers 1811). — (D'après un exemplaire appartenant à M. Legouix).

* La statue dont il est ici question était destinée à prendre place dans la salle des séances publiques de l'Institut. Le *chant lyrique*, en plus du chœur, comprend cinq personnages: Apollon, la Poësie, la déesse des Arts, Clio, Uranie. Le rond, formé du serpent mangeant sa queue, est la marque de toutes les publications officielles de l'Institut de France.

Dussek qui a tant produit ne verra pas, comme Steibelt, ses Sonates ornées de pittoresques images, il faudra ses œuvres dernières,

(1) En-tête de cette œuvre est une vignette: anges jouant de l'orgue et tenant une banderolle, sur laquelle on lit: *Laudate Dominum de cœlis*. Et c'est signé: J. Houel *inv. et sc.*, 1803.

postumes même, pour qu'une composition dans la note sentimentale du jour, vienne prendre place sur le titre. La colonne brisée, le fût coupé ; cela se verra, bientôt, sur toutes les œuvres du genre larmoyant alors si apprécié (1).

Fac-similé réduit du titre de « La Création du Monde » (1801).

* Reproduit comme spécimen de lettre.

Ici, ce seront les Victoires, les encadrements écussonnés; ailleurs, les Aigles, les couronnes, les N étoilés, pour toutes les productions lyriques officielles, Cantates ou autres. Et pour exécuter ce genre d'ornements, d'allégories figuratives, d'armoiries, qui retrouvons-nous? Ruotte, talent de second ordre, mais graveur fécond; Ruotte qui fit de la décoration comme il devait faire, plus tard, des modèles de dessin et des images de sainteté.

Du pur métier, du décor froid; mais rien qui réponde au côté pompeux et solennel que l'on croyait, sans doute, rencontrer en la circonstance, étant données les œuvres et les idées du moment.

---

(1) Ce qu'on avait fait pour Dussek en 1811, on le fera pour Grétry en 1813, puis pour Méhul en 1817. Après la mort de Méhul, parurent, précédées des discours prononcés sur sa tombe, *Les trois dernières romances de Méhul* (« Bayard mourant », « Le retour de l'exilé », « Eginhard et Emma »), avec, au haut du titre, une vignette gravée: une colonne portant les noms des principales de ses œuvres; devant, la Muse de la musique, en main un flambeau éteint, et derrière, la Mort se préparant à faucher. Après la mort de Grétry, quantité d'œuvres de circonstance reproduisirent sur leur titre, soit les traits du maître regretté, soit des colonnes funéraires surmontées de son buste, soit des vues de l'Ermitage. Signalons: *Aux mânes de Grétry, Gabrielle et Marguerite*, airs arrangés en duo et trio; *A la mémoire de Grétry*, par Jadin; *Passage de l'Achéron par Grétry et sa Réception aux Champs Elysées*, airs pour le piano, par Goubert.

Frontispice pour « La Création du Monde » de Haydn, signé: « Raphaël V. P^{t}. Romæ. Gr.* par P. Choffard, l'an 9, 1801 ».

* *La Création*, composée de 1795 à 1798, fut d'abord donnée, avec grand succès, à Vienne, en 1799. A Paris, où les principaux rôles avaient été distribués à Garat, Chéron, à mesdames Barbier, Valbonne et Branchu, elle fut exécutée le 3 nivose, an IX, le soir même de l'explosion de la machine infernale. Steibelt avait épuisé toute son adresse pour ajuster la prose barbare des rimeurs sous les mélodies admirables du grand maître allemand, et malgré les désavantages de la traduction, l'Oratorio d'Haydn produisit le plus grand effet. Cent cinquante-six choristes, cent cinquant-six symphonistes, un claveciniste accompagnant les récitatifs, en tout trois cent treize musiciens figurèrent à cette exécution solennelle; la première recette atteignit presque le chiffre considérable de 24.000 frs.

Un opéra avec frontispice, c'est chose peu commune pour l'époque; surtout quand ce frontispice est emprunté à une composition

Titre pour le recueil « Œuvres choisies » de Haydn (1808), comprenant 56 Quatuors du compositeur. Cette édition d'Imbault passe pour une des plus belles. — (D'après un exemplaire appartenant à M. Charles Malherbe, conservateur de la Bibliothèque de l'Opéra).

* La bibliographie des Œuvres de Haydn est considérable. Plusieurs collections publiées à Vienne, à Paris et ailleurs, sont ornées du portrait du grand musicien. Celle de Pleyel (Paris) a un portrait gravé par Guérin.

de Raphaël. Aussi faut-il signaler immédiatement la façon luxueuse dont se présenta l'édition *La création du monde* de Haydn, édition qui, très certainement, ne voulait pas rester au-dessous de l'exé-

cution même de l'œuvre, et l'on sait avec quel luxe fut représenté

Titre avec portrait à la manière noire, pour un des morceaux de violon composés par Viotti durant son séjour à Hambourg (1793-1795). — (D'après un exemplaire appartenant à M. Arthur Pougin).

* Accusé d'avoir été employé par le parti révolutionnaire, en plusieurs circonstances, comme agent secret, Viotti avait dû quitter Londres en 1792, pour échapper à la réprobation dédaigneuse des émigrés. Réfugié dans une maison de campagne, près de Hambourg, il composa là quelques-uns de ses plus beaux *duo* pour violon, lesquels furent publiés par différents éditeurs locaux. La firme qui se lit au bas de ce titre n'est malheureusement pas la firme originale, mais bien une adresse recollée par suite de cessation de commerce de l'éditeur primitif.

cet oratorio dans lequel Bonaparte se plaisait à voir je ne sais quelle

allusion au monde nouveau créé par lui. En tout cas, *La création du monde* ouvrit le XIX[e] siècle de même façon que la *Résurrection de Lazare*, de l'abbé Pérosi, le fermera.

Du reste, la musique de Haydn, et tout particulièrement sa musique religieuse, ses oratorios, ses symphonies, ses quatuors, ses sonates, ses messes devaient être fort goûtées de la société du premier Empire. Lorsqu'il mourut en 1809, de nombreuses éditions, dont les frontispices ornés sont à remarquer, avaient déjà popularisé partout l'homme et l'œuvre. Je dis l'homme parce que, effectivement, sur la plupart de ces titres, figure grand ou petit, le portrait de l'auteur.

Tandis que Steibelt s'était contenté, une fois ou deux, de donner ses traits en un de ces délicats médaillons que l'on admire toujours, Haydn et Viotti, comme Pleyel (1), devaient être heureux de pouvoir faire ainsi circuler leur physionomie à travers le monde.

Et entre toutes ces éditions aux frontispices gravés, la première place doit être certainement accordée aux éditions françaises.

Parcourez le répertoire des œuvres représentées durant le Consulat et l'Empire sur les théâtres de musique, Académie Impériale, Opéra Comique, Italiens, Feydeau; vous arriverez à un total imposant. Or, après avoir soigneusement dépouillé toutes les partitions, une dizaine d'œuvres, à peine, sont à retenir pour l'histoire de l'illustration musicale: *L'Amour à Cythère*, de Gaveaux; *La Vestale*, de Spontini; *Françoise de Foix*, *Ninon chez M[me] de Sévigné*, de H. Berton; *Cendrillon*, de Nicolo.

Ce sont les titres ici reproduits, et ces titres sont intéressants, parce qu'ils nous donnent des types différents; le pur ornement de style, la composition dessinée, le portrait.

Quoi qu'il porte toujours la marque de son temps, le portrait, à proprement parler, est de toutes les époques: c'est par l'arrangement seul qu'il diffère, ici dans un simple médaillon décoratif; ailleurs entouré de fleurs ou de couronnes; là semblant émerger d'un flocon de nuages, comme c'est le cas avec M[me] de Saint-Aubin. Chose in-

(1) Les portraits de Pleyel se rencontrent en nombre sur les couvertures ornées de ses compositions, et dans toutes les éditions, françaises, anglaises, allemandes. Généralement, ce sont de délicats médaillons au pointillé, qui serviraient à constituer une intéressante et copieuse iconographie du musicien.

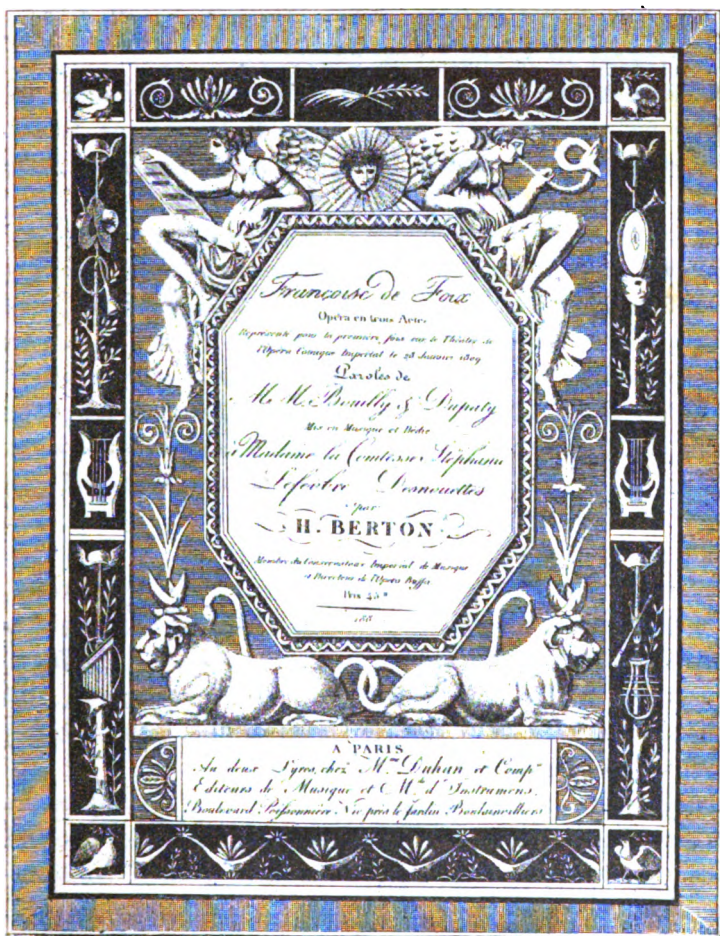
téressante, ce portrait est signé Horace Vernet, c'est-à-dire du nom

Titre-frontispice Premier Empire (1806). — (D'après un exemplaire de la Bibliothèque Nationale, à Paris).

* Le seul opéra de Gaveaux (1761-1825) parmi les trente-quatre œuvres dont il est l'auteur, qui ait été publié avec titre orné. Gaveaux, on le sait, était, à la fois, compositeur et chanteur.

Titre gravé au burin de « La Vestale », (1807) *avec vignette de Ruotte.*

* Quoique Spontini fût directeur de la musique de l'impératrice Joséphine, et quoique, grâce à la protection de cette dernière, il pût triompher de la formidable opposition organisée contre lui, il est à remarquer que le grand musicien ne crut pas devoir faire intervenir, en cette circonstance, sa situation officielle auprès de l'impériale Majesté, qui fit alors pour *La Vestale* ce que la princesse de Metternich devait faire plus tard pour le *Tannhäuser*. — Quant à l'aigle couronné il est la conséquence toute naturelle de la dédicace.

du célèbre artiste dont la renommée devait se faire, à quelque temps de là, dans un domaine bien différent du titre de musique.

Titre-frontispice gravé à la manière noire par Mlle Gaucher ayant servi non seulement à plusieurs partitions de Berton, mais encore à la plupart des œuvres publiées par la maison Duhan, dont la fondation date du commencement du siècle. Il s'agit donc, ici, d'un encadrement d'éditeur et non d'une composition exécutée en vue d'une œuvre musicale donnée (1809). Le premier opéra de Berton, *Le premier Navigateur*, remonte à 1786.

Et c'est une curiosité, en effet, que ces petits portraits gravés par Migneret, dans le style pompier du jour, chez un artiste qui en

dehors de son œuvre lithographique n'a guère laissé qu'un ou deux essais d'eau-forte, mais en 1810, Horace Vernet avait vingt-deux ans et il n'avait encore produit que quelques chevaux sans intérêt gravés par Levachez. Les portraits pour titres de musique, c'était du pur métier, comme les figurines pour almanachs.

Du reste, à tous les points de vue, c'est bien la vignette de calandrier qui triomphe, car sur des livres de Sonates on verra des petits médaillons au pointillé figurer des Amours comme s'il s'agissait de vignettes pour des mois (1).

Les jeunes se formeront avec le titre de musique, bientôt une véritable industrie dont vivront nombre d'artistes, en attendant que la célébrité vienne les trouver. C'est l'art d'à côté, ou les petits côtés de l'art, comme on voudra, suivant le point de vue où l'on se placera.

Et puis cela n'est vrai qu'à moitié, puisque, à côté de ceux qui considèrent ce travail comme un pis aller, nombre d'artistes parvenus au faît de la gloire, ne craindront pas de dessiner, comme leurs ancêtres du XVIII siècle, de fort belles compositions spécialement conçues en vue du titre de musique.

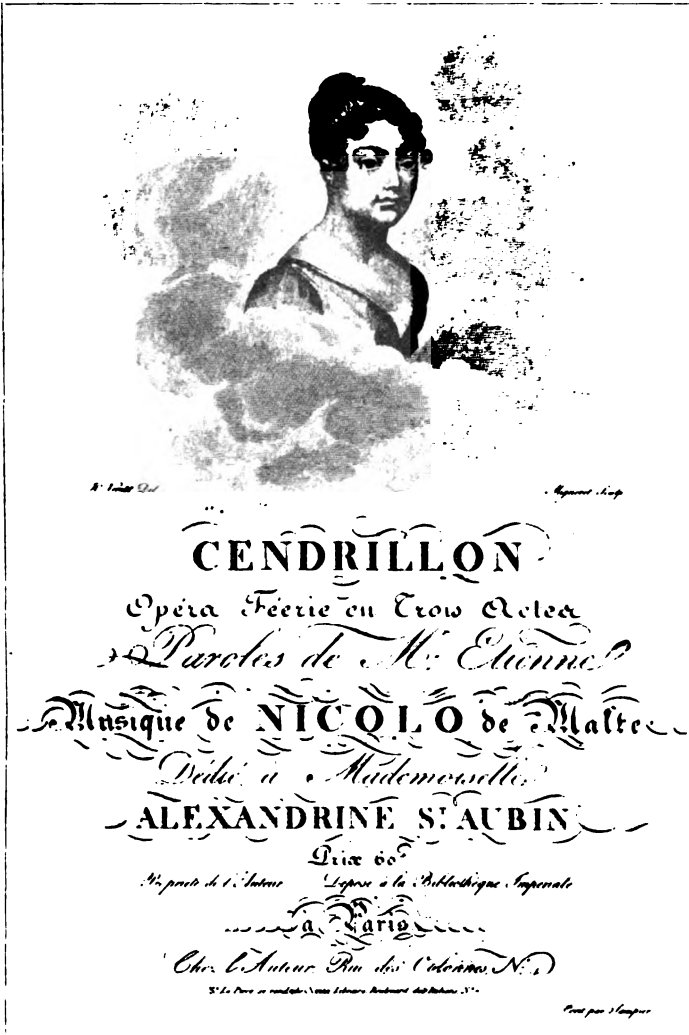
Parlons de ceux ici reproduits.

Si le titre gravé par M[lle] Gaucher pour les éditeurs Duhan, se rapproche étroitement, par son encadrement, du titre de Debret, pour l'*Art du Violon*, le filet d'ornement pour l'*Amour à Cythère* est du plus pur Empire. Ces couronnes aux lyres alternantes, sentent Percier et Fontaine, et rappellent les décorations, d'un style si personnel, de l'album du Sacre.

Malheureusement ces partitions restent à l'état d'exception; véritables unités, non seulement dans l'œuvre de Gaveaux, de Spontini, de Berton, de Nicolo, mais même dans la production musicale du moment.

Les Rendez-vous bourgeois de Nicolo (1807), qui firent tant parler d'eux, qui se jouent encore, ne donnèrent jamais lieu à la plus petite image. *Le Médecin Turc*, du même (1803), quoique dédié à M[me] Louis Bonaparte, n'a rien non plus; pas plus que *Les Confidences* dédiées à Elisa Elleviou; pas plus que *Michel-Ange*, dédié au

(1) La plupart du temps ces médaillons sont signés Lambert.

peintre Gérard, Et là, pourtant, il y avait matière, soit à portraits,

Titre-frontispice du « Cendrillon », de Nicolo Isouard,
représenté au théâtre Feydeau le 22 février 1810. Le portrait, signé « H. Vernet *del.* », est celui de Mlle St. Aubin (Cendrillon, belle fille du baron de Montefiascone, dans la pièce).

* Cet opéra, qui n'a jamais été considéré par les connaisseurs que comme une des plus faibles compositions de Nicolo, eut un succès, dit Fétis, qu'on pourrait appeler *extravagant*, et dont il n'y avait point eu jusque là d'exemple à l'Opéra Comique. Le premier opéra de Nicolo donné en France, *le Tonnelier*, date de 1801.

soit à ornements et à armoiries. Seul *Lulli et Quinault* (1812) se fait remarquer par ses lettres ornées et ses fioritures d'écriture.

Quelques observations particulières doivent encore prendre place ici, l'une au point de vue de la forme générale, l'autre au point de vue de la curiosité pure.

Quoique, de tout temps, certaine musique se soit présentée au public dans ce format in-8, dont notre époque doit consacrer le triomphe, le petit format de la période révolutionnaire ne dura pas; on revint bien vite à l'in-4 et à l'in-folio, en passant, comme je l'ai signalé, par l'oblong. Patriotique sous la Révolution, satirique sous le Directoire, la chanson devait disparaître avec le Consulat, et c'est presque toujours la chanson d'actualité qui se trouve user de ce format.

Comme les autres productions du domaine intellectuel, le titre de musique, en France, n'échappera pas à une des manies du jour, la manie du civisme. C'est pourquoi sur les titres du Directoire et même du Consulat se peuvent rencontrer, quelquefois, les mentions: *Romance* ou *Musique du citoyen X... Paroles du citoyen Y.* Ainsi le verra-t-on, tout au moins, pour Cherubini, pour Méhul, pour Boïeldieu, pour Wacher, pour quelques autres, car il faut reconnaître qu'il en fut fait un usage assez modéré.

De 1795 à 1810, surtout, les concerts — concerts du théâtre Feydeau, de la rue de Cléry, Cercle musical de la rue Mandar, Exercices du Conservatoire — activèrent la publication des morceaux détachés qui, souvent encore, apparaissaient sans titre, c'est-à dire avec première page blanche, se contentant comme luxe de petits ornements gravés au haut du titre, généralement une légère couronne courant tout le long, en feuilles de gui ou de laurier. Et en queue, s'il restait la place suffisante, c'était une sorte de petit cul de lampe agreste, composé de deux ou trois feuilles.

Nous venons d'assister à l'éclosion de la romance sentimentale, nous allons la voir se développer avec une rapidité extraordinaire et reconstituer, pour toujours peut-être — il est permis de le supposer — l'union intime du dessin, je veux dire de l'art graphique et de l'art musical.

Déjà aussi, avec *le pauvre troubadour*, de Dalayrac, chanté dans *Gulistan ou le Hulla de Samarcande* (1805), commence le long règne du troubadour, qu'il soit prisonnier ou éloigné de sa belle,

qu'il soit jeune ou vieux, Français ou Italien ; déjà aussi triomphe, dans toutes ses fadaises, une sorte de galanterie surannée:

Je t'aimerai tant que les roses succéderont aux boutons

déjà aussi *Pauvre Jacques*, *Je t'aime tant*, *la Réponse du vieux pasteur à la romance du troubadour prisonnier*, chantés par Garat, feront les délices du beau sexe; déjà aussi la note sombre et sentimentale nous vaudra ces vers ridicules:

Je n'irai plus conter ma peine
Aux échos toujours indiscrets,
Ni graver dans des bosquets
Le chiffre de mon inhumaine

déjà aussi *Geneviève de Brabant*, *Gabrielle de Vergy*, *les malheurs de Comminges*, *Mon cœur soupire*, feront... soupirer et pleurer les cœurs sensibles.

La romance, telle que nous la comprenons, était née et déjà prospère; il ne lui manquait, pour être complète, je veux dire pour avoir le concours de tous les arts, que le titre illustré.

L'époque qui suit, l'époque dans laquelle nous allons entrer, va nous le donner.

(à suivre).

JOHN GRAND-CARTERET.

La "Cantilena romana".

Abandonnée depuis des siècles par suite de causes multiples que nous nous efforcerons de faire connaître dans les pages qui suivent, la *Cantilène romaine* refleurira-t-elle jamais sur le sol qui la vit naître, grandir, prospérer, s'épanouir, puis se faner, tomber dans le néant, et, sinon mourir, du moins s'endormir méconnue pendant des siècles ?

Puissent, dans leurs faibles moyens, nos travaux aider à la tirer de sa léthargie huit fois séculaire, et rendre à l'Église ces mélodies pleines de charme et d'onction.

Certes ce ne sont pas les travaux scientifiques, spécialement destinés à la reconstitution du rythme, qui ont fait défaut depuis plusieurs dizaines d'années. Mais ces travaux, auxquels nous rendons très sincèrement hommage, n'ont-ils pas eu en vue la *pratique* journalière d'un art oublié, plutôt que la reconstitution scientifique d'un art inconnu ? Et, n'est-ce pas à ce caractère tout spécial qu'ils doivent d'être discutés avec autant d'âpreté ? C'est que, en effet, chaque auteur défend son œuvre non plus seulement sur le terrain scientifique, mais quelque peu, semble-t-il, sur le terrain du goût artistique, criterium toujours trop discutable.

Dieu nous garde de risquer aucun jugement téméraire, en ce moment, et nous ne donnons qu'une impression générale, personnelle, sur ce que nous avons été à même de voir de près depuis plusieurs années.

Ayant compris le vice rédhibitoire de toute œuvre ainsi conçue, et réservant, pour des temps plus éloignés, d'étudier ce qu'il conviendrait de faire le jour où l'on jugerait nécessaire une refonte de

la musique liturgique, nous avons porté nos investigations sur la théorie qui régissait autrefois nos cantilènes sacrées.

Avant donc de partir de ce principe que le plain chant a fait son temps et qu'il est nécessaire de le rajeunir, il nous a semblé plus rationnel de fixer d'abord, avec la plus grande somme de certitude possible, la forme authentique du rythme du chant primitif ; puis, de répondre à la première des questions subsidiaires : Le plain chant a-t-il réellement fait son temps ; en conséquence est-il nécessaire de le réformer ?

On connait les conclusions de nos travaux. D'une part, nous avons acquis la certitude que le chant authentique ne devait subir aucune retouche, et, d'autre part, nous avons reconnu que le chant ainsi restauré était impraticable, si l'on cherchait à le remettre en honneur quotidiennement, partout, c'est-à-dire dans nos cathédrales comme dans les églises de nos plus modestes villages. Et si l'on rêve de l'*unité dans le chant*, de même que, après bien des vicissitudes, la cour de Rome a obtenu des diocèses *l'unité dans le texte*, il faut renoncer à remettre au répertoire journalier, le chant restauré que nous avons retrouvé dans les manuscrits neumés.

Mais, bien que, en catholiques, nous puissions et devions préférer le chant authentique à tout arrangement moderne, en dépit de l'impossibilité flagrante de le faire revivre partout à la fois, ne viendra-t-il pas à la pensée de chacun de nous que, tout au moins à l'occasion de nos grandes fêtes annuelles, nous avons le devoir de faire tous nos efforts, et plus que nos efforts, pour exécuter l'office en chant authentique de préférence à toute musique moderne qui, si religieuse soit-elle, portera toujours le cachet de notre époque.

Notre conviction est faite sur ce côté de la question grégorienne.

Un office solennel composé mi-partie en chant grégorien restauré, mi-partie en chant palestrinien serait de toute beauté.

Les chants communs : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, en style **polyphonique** palestrinien, sont véritablement l'expression la plus sublime de la prière commune de tous les fidèles, tandisque le chant grégorien par sa ligne mélodique **unique** représente bien l'Église triomphante et enseignante, une et indivisible. C'est Elle seule qui commente, enseigne et remémore ainsi les grandes vérités dont Elle s'est constituée la gardienne.

L'office composé de cette façon est donc un symbole admirable, et le lien qui unit les fidèles à l'Église, et réciproquement, est indissoluble.

A notre époque on ne parait réellement pas songer assez à ce point de vue, lorsque, sous prétexte d'art, on transporte dans le sanctuaire des œuvres entendues tout autre part.

A notre avis, plus les années passeront plus les œuvres palestriniennes s'imposeront, parce qu'elles sont écrites dans une langue musicale parfaite, fixée depuis des siècles, et, de ce fait, non sujette à fluctuation. Elles sont, en quelque sorte, stéréotypées, et leur style *ne varietur* a conquis droit de cité dans nos Églises.

De même que le latin, langue morte, s'impose comme langue liturgique, de même Palestrina, langue morte, s'impose comme langue musicale à côté de la Cantilène romaine qu'il nous est facile de faire revivre, dans nos cathédrales, si véritablement nos vœux de restauration sont sincères.

L'œuvre palestrinienne est l'anneau qui nous relie au chant grégorien, et, par celui-ci, au chant de la primitive Église.

Dans quel état trouvons-nous la Cantilène romaine à l'époque palestrinienne? C'est une ruine! C'est une mélodie dont le rythme est laissé à l'arbitraire de chaque chantre. Il n'y a pas un théoricien de cette époque qui ne nous le certifie; aussi était-il nécessaire d'aviser aux moyens d'en renformer l'exécution déplorable.

On sait que l'Édition Médicéenne de Paul V fut le produit de cette réforme. Mais si nous remontons plus haut dans le passé, au XII^e^-XIII^e^ siècle par exemple, nous constatons que les notations dites neumatiques conservaient encore une apparence du rythme neumé primitif. Les groupements de notes ne sont pas irréprochables, tant s'en faut, mais encore est-il qu'ils indiquent, par leur similitude entre manuscrits différents, une tradition commune.

Quel rythme donnait-on à ces groupements? Était-ce la valeur d'un temps rythmique moderne selon notre théorie? Une grande incertitude règne à cet égard. Néanmoins on peut penser que le goût inné du chanteur était pour beaucoup dans l'interprétation qu'il donnait de ces mélodies. Les écrits de l'époque nous incitent à le penser.

La tradition, quelque peu oblitérée toutefois, ne s'était perpétuée que dans la notation.

Si nous remontons plus haut encore, au X^e siècle par exemple, la notation neumatique se présente à nous tout différemment. La séméiographie employée accuse un mode d'écriture très complexe, et, en conséquence, nous devons, *a priori*, lui reconnaître un sens défini, connu de tous et respecté comme un système d'écriture complet.

Tout système graphique compliqué est l'indice d'une culture avancée ; seuls les peuples en enfance se contentent d'un rudiment d'écriture suffisant pour représenter des idées rudimentaires.

Le système neumatique est donc la représentation d'une langue musicale très développée.

Quel est le sens de chacun des signes de cette sténographie ?

On connaît les travaux publiés jusqu'à ce jour. Tous ont pour objet l'élucidation du rythme représenté par les neumes ; tous s'appuient sur les mêmes textes théoriques des écrivains médiévaux, et, néanmoins, nous trouvons autant de conclusions, contraires les unes aux autres, que nous trouvons de commentateurs.

La cause de ces divergences dans les conclusions précitées, paraît venir du déchiffrement incomplètement opéré des neumes primitifs — du moins est-ce notre opinion.

Certains théoriciens ont préféré s'attacher aux neumes dits Lombards, d'autres aux neumes Allemands, d'autres aux neumes Sangalliens, d'autres enfin ne s'attachent à aucun système neumatique en les regardant tous, par avance, comme un grimoire obscur et sans valeur positive.

Tous, paraît-il, se contentent de donner la traduction de quelques pièces arrangées selon leur goût personnel, et, les considérant comme essai décisif, veulent plier tout le recueil de nos chants sacrés au genre qu'ils ont appliqué *proprio motu* à la pièce musicale qui leur servit de type.

L'ornière n'est que trop visible où chacun se traine et s'enlise.

Il nous a semblé, au contraire, que, avant de trouver le *type* admissible de la Cantilène antique, il fallait de toute nécessité découvrir le sens quasi alphabétique rythmique de chaque signe en particulier, comme nous cherchons dans une inscription hiéroglyphique, le sens de chacun des signes employés avant de prétendre reconstituer la

grammaire, et, *a fortiori*, le courant d'idées du peuple inventeur de ces hiéroglyphes.

La conclusion qui se dégagera de ce travail préparatoire pourra seule nous permettre de dire que le rythme antique est de telle nature plutôt que de telle autre.

Le caractère artistique de la cantilène prendra alors une forme définissable. Telle fut notre méthode de travail.

Nous sommes-nous trompé, comme il le paraîtrait, si nous en croyions les critiques publiées sur nos travaux? Ces critiques, vides pour la plupart, dirigées contre nos conclusions, n'ont ébranlé en rien notre confiance dans le succès final, parce qu'elles n'effleurent même pas la base de nos raisonnements théoriques.

Rappelons les grandes lignes de l'histoire de notre chant liturgique.

Tous nos écrivains ecclésiastiques s'accordent à dire que le chant chrétien primitif fut le chant des psaumes, tenant plus du *recitativo* que du chant musical véritable. S. Augustin (conf. X, 33) nous le dit du chant de l'Église d'Alexandrie à l'époque de S. Athanase.

Le culte prenant une plus grande extension, les fidèles ne craignant plus de se réunir et d'affirmer leur foi, ce chant trop simple pour une nombreuse assemblée céda la place au chant alterné, ou chant à deux chœurs. On doit l'introduction de cette méthode dans l'Eglise d'Antioche à Diodore, préfet des confréries de cette ville sous l'évêque Léonce (350-357). Cette innovation, empruntée aux Églises de langue syriaque, fut excellente dans ses résultats, en intéressant directement le peuple aux offices qu'il fréquentait.

S. Basile, évêque de Césarée (375), agit de même dans son Église, et la nouvelle méthode ayant fait ses preuves un peu partout, S. Jean Chrysostôme à Constantinople, S. Ambroise à Milan, l'adoptèrent à leur tour.

De l'Orient cet usage passa en Occident et se répandit assez rapidement à l'exemple de Rome, à partir du pape S. Damase (366-384) selon toutes probabilités.

En adoptant cette nouvelle forme dialoguée plus pompeuse que le simple récit du clerc, les cérémonies de l'Église devenaient plus vivantes; clergé et fidèles y participant chacun dans sa sphère. L'élan ainsi donné ne devait plus subir d'arrêt jusqu'à la fin du VIII^{e} siècle.

L'antienne devint plus mélodique tout en restant syllabique. La

note principale primitive de la mélodie-type s'ornemente de quelques notes d'agrément, appogiatures et échappées, et le ligne mélodique ainsi émaillée de groupes musicaux donna naissance à la *Cantilène romaine.*

(Nous réservons pour un autre article en préparation l'exposé scientifique de toutes ces transformations).

A l'époque de S. Grégoire (590-604) la liturgie était complète et le grand pontife réforma, compila, centonisa tout ce qui existait alors. C'est donc entre S. Ambroise et S. Grégoire (400 à 600) que le chant dut prendre la forme vraiment musicale sous laquelle il continua à se propager jusqu'au VIII^e siècle.

Un fait grave, et gros de conséquences, intervient pendant ce laps de temps. Deux foyers artistiques brillèrent en même temps : Milan et Rome.

Milan qui, le premier, avait cultivé le chant et l'avait porté à un haut degré de perfection, rayonnait déja depuis deux siècles sur notre Occident, lorsque S. Grégoire voulut ramener à l'*unité*, tous les chants antérieurement répandus dans la Chrétienté. Milan dut conserver ses partisans, dans bien des cas tout au moins, tandis que Rome s'efforçait de son côté de dresser un codex universel.

Si nous ajoutons à ces deux faits, celui de l'expansion de proche en proche, vers le nord de l'Europe, du chant véritablement primitif simple antemilanais, byzantin ou autre, nous verrons que la réforme de S. Grégoire ne fut pas une réforme ayant eu un résultat immédiat, universel, mais un résultat simplement local.

Faisant un retour sur nous-mêmes nous comprendrons que les divers courants musicaux qui s'étaient établis en Europe, depuis l'introduction du Christianisme en Occident, se heurtèrent les uns contre les autres; le courant gallican contre le milanais, le mozarabe ou l'aquitain et réciproquement, et, finalement, contre le courant grégorien sorte de mascaret tendant à les refouler tous ensemble.

Tel est le tableau que dut présenter l'Europe occidentale entre le VIII^e siècle et le X^e siècle.

La réforme de Charlemagne, l'envoi de chantres romains en Gaule pour aider à cette restauration, les ordonnances des rois franks, successeurs de Charlemagne, imposant les corrections des livres notés,

d'après la version romaine, sont des preuves manifestes. S. Grégoire ne dut pas voir l'effet de la réforme dont il posa les bases.

Nous voici arrivés au IXe-Xe siècle.

Au milieu de ce chaos, dans lequel chaque école évoluait sans guide, les corrections se firent mal, des erreurs subsistèrent dans les manuscrits corrigés par à peu près, et ce, pour deux causes : 1° l'incertitude de certains passages mélodiques transmis oralement, et déformés sans malice ; 2° le système d'écriture musical employée par chaque école.

Ces erreurs involontaires se perpétuèrent également par l'habitude invétérée de chanter tels ou tels passages d'une certaine façon, le chanteur ne pouvant se faire au changement apporté par les réformateurs romains.

Quoi qu'il ait pu advenir, nous savons de source certaine que dès la fin du IXe siècle, et ce, en dépit des corrections, la Cantilène romaine était altérée de tous côtés, puisque : D'une part, Réginon, abbé de Prum, écrivit en 890 un *Tonarius* dédié à son protecteur l'Archevêque de Trèves.

(Dans cet ouvrage Réginon s'élève contre les altérations que chacun introduit de sa propre autorité dans le chant des antiennes au point de les changer de tonalité !)

D'autre part, l'absence d'enseignement technique, l'imperfection des différents systèmes de notations locales, l'introduction de l'*organum*, ancêtre du *déchant*, furent les causes de l'altération du rythme, à supposer qu'il fut jamais respecté intégralement dès l'introduction des mélodies dans les pays de missions.

Par un bienfait de la Providence, une Abbaye — si l'on en croit la légende — avait eu le bonheur de conserver intacte la version romaine.

Un des chantres envoyés en Gaule par la Schola pontificale, Romanus dit-on, n'ayant pu continuer sa route, s'arrêta à mi-chemin, à l'Abbaye de Saint-Gall. Il était porteur d'une copie de la version authentique et cette copie servit, depuis, de type à l'établissement de tous les livres de chant des pays circonvoisins.

De fait on doit constater la concordance presque parfaite de tous les manuscrits neumés sangalliens.

L'écriture très compliquée employée à Saint-Gall ne peut-être que

le système complet et parfait d'une notation arrivée à son summum d'exactitude. L'abbaye fut dès lors le conservatoire du chant authentique et le dépositaire de la tradition romaine. Rôle magnifique qui dura peu et devint par la suite tout platonique, puisque, dès le XI[e] siècle, Aribon le Scholastique, écolâtre de Liège, nous représentait cette tradition comme méconnue et tombée en désuétude depuis longtemps.

Les années se succédèrent, et, de siècle en siècle, sous les coups répétés d'un nouvel enseignement musical tout entier porté vers la forme nouvelle dite « Musique mesurable », compliqué des essais primitifs d'une harmonie dans l'enfance, l'indifférence gagna de proche en proche pour tout ce qui touchait au plain-chant antique.

La tradition ne pouvait que s'oblitérer, et nos cantilènes, si artistiques, devinrent lettre close pour la masse, qui ne vit plus que longueurs insipides dans ces jubilations alléluiatiques dont elle ne comprenait plus le sens, ni la raison d'être.

C'est alors que le nom de plain chant, *planus cantus*, fut créé pour désigner ce qui avait été connu et aimé sous le vocable de « Cantilène romaine », une des plus pures manifestations musicales de la race latine du premier millénaire.

Qu'était donc le chant grégorien au moment de sa splendeur (VII[e]-VIII[e] siècle probablement).

M[r] l'Abbé Batiffol dit (1) : « Les quatre dimanches de l'Avent étaient à Rome au VIII[e] siècle (et encore au XII[e] siècle) les étapes d'un temps d'allégresse où tout était à la joie de la venue prochaine du Rédempteur, et, le troisième, le dimanche *Gaudete* avec sa pompeuse station à Saint-Pierre était le point culminant de cette montée joyeuse vers Bethléem ... ».

Nous devons, ce jour-là, trouver un office musical pompeux et en rapport avec la solennité de la fête célébrée.

Or — et bien que je m'excuse de présenter ici un plaidoyer *pro domo*, — je le demande à tous mes détracteurs : *Comment se fait-il que cet office du III[e] dimanche de l'Avent, traduit des neumes*

(1) *Hist. du Bréviaire romain*, chap. III, § 2, page 106.

selon ma théorie (1) *d'interprétation*, soit précisément l'un des plus captivants de tout le missel ?

N'y a-t-il pas dans ce simple fait une grande présomption en faveur de la vérité théorique de ce que nous appelons notre découverte du secret des neumes ? Il le paraitra à beaucoup de nos lecteurs.

Comment se fait-il, par contre, que cet office transcrit par tous les faiseurs de systèmes *a priori*, ne se différencie aucunement de tout autre office ? Bien plus, on peut se rendre compte que, dans chacun de ces systèmes, toutes les pièces ont le même cachet artistique, le même mouvement rythmique !

Seule notre théorie d'interprétation appliquée rigoureusement à la traduction toujours uniforme de chaque signe neumatique, révèle des formes musicales différentes, classiques dans chaque genre et parfaitement belles au point de vue esthétique.

Ici même nous n'en dirons pas plus long, et nous laissons le temps faire son œuvre. La vérité marche et se fera jour.

Revenons à l'office *Gaudete !* (2). « Tout était à la joie », dit Mr l'Abbé Batiffol ! Voyez l'Introït : *Réjouissez-vous toujours dans le Seigneur :*

« *et, je le dis de nouveau, réjouissez-vous* »

« *car le Seigneur est proche* » :

(1) Voir mon ouvrage: *Le rythme du chant dit Grégorien*. Paris, 1898. Fischbacher, 33, rue de Seine.

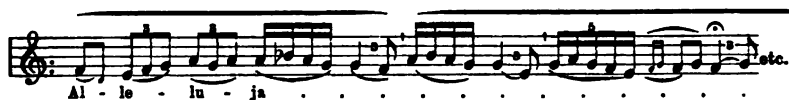
(2) Voir la notation neumatique page 164 de notre ouvrage (ex 252 à 256).

Tout ceci n'est-il pas d'une fraicheur d'inspiration remarquable. Avec le **graduel** nous abordons le genre pompeux: « *Qui sedes, Domine, super Cherubim* »:

Le verset qui suit: « *Qui regis Israël intende* » est grandiose:

Transportez-vous en imagination dans une de nos basiliques, et entendez en vous-même cette phrase d'allure superbe déclamée comme il convient et dites en conscience si elle n'est pas l'expression exacte du sentiment d'adoration exaltée exprimé par le texte lui-même!

Celui qui en est l'auteur fut un grand artiste, et, plus encore, un profond chrétien, car de tels accents partent du cœur (1).

Puis, c'est l'**Alleluia,** si gracieux dans sa forme archaïque:

Puis, l'**Offertoire,** plus recueilli:

Enfin, la **Communion,** c'est le repos, la paix du cœur:

Et partout dans nos cantilènes, nous trouvons des beautés musicales de même nature.

Est-ce dans le genre « *lamento* »? Comment ne pas être frappé par l'onction du **graduel**: « *Christus factus est pro nobis, obediens usque ad mortem, mortem autem crucis* ».

(1) Le chant milanais, publié en ce moment dans la paléographie bénédictine de Solesmes, n'offre qu'une réduction de cette phrase musicale.

Dans le même style, mais avec plus de désespérance dans les accents, nous trouvons le **Trait** : « *Deus Deus meus, respice in me* », du Dimanche des Rameaux :

Nous n'avons pas la possibilité de nous étendre davantage sur ces beautés. Nos citations n'auraient plus de fin, tant l'art restauré est remarquable à tous les points de vue.

Nous préférons laisser le lecteur sous l'impression de ces quelques exemples.

Nous ne doutons pas qu'un jour les chanteurs italiens, pour qui *vocaliser* est une chose aussi naturelle que pour d'autres l'est *parler*, nous ne doutons pas, disons-nous, qu'un jour viendra où retrouvant enfin leur patrimoine artistique, et enflammés d'un saint zèle, religieux aussi bien qu'artistique, ils auront à cœur de rendre à l'Église le chant authentique dont Elle fut impuissante à empêcher la destruction.

2 décembre 1898.

G. HOUDARD.

Arte contemporanea

LES INSTRUMENTS A VENT ET L'ORGUE

Le même courant d'air qui gonfle la toile des moulins, ou des navires, et qui pousse l'aérostat, silencïeusement, aux nuages, — s'il vient à toucher des roseaux ou des fils tendus, *chante*, devient musical. — Les poètes de tous les temps ont exprimé (d'une façon plus ou moins originale — ou poncive) la beauté des accords que fait la brise dans les sapins, la plainte chromatique du vent d'orage. Même, les poteaux prosaïques du télégraphe semblent protester contre l'anathème des esthètes, en soupirant, à toute oreille qui daigne les ausculter, les plus aériennes mélodies.

Ainsi la Nature, encore cette fois, suggère nos Arts; la lyre primitive fut pincée par la main du vent: ce fut une *harpe éolienne*; de même, pour fabriquer sa flûte de Pan, le premier berger mélomane dut écouter ce que modulaient des roseaux d'inégale hauteur. — Observez, à ce propos, qu'en rasant le biseau de bois d'une porte, le courant d'air engendre une gamme sonore, à peu près comme le rayon lumineux, passant par le biseau de verre d'un prisme, étale une gamme de couleurs. Je n'ai même pas besoin de changer les termes: le peintre se sert ici du vocabulaire des musiciens, de sorte qu'une chromatique éolienne peut être qualifiée, sans abus, d'*arc-en-ciel sonore*.

Il est vrai, si la série des six teintes optiques ne fournit au peintre qu'une vague indication d'harmonies, ou de gradations, et ne crée

même, *directement*, aucun art, — celle des six tons acoustiques est plus efficace : elle fonde immédiatement la Musique. En effet, le *rouge*, l'*orangé*, le *jaune*, le *vert*, le *bleu*, le *violet*, sont des impressions perçues dans l'espace, et sans lien rigoureux avec telles longueurs d'onde lumineuse ; tandis que la *quinte*, la *tierce*, la *septième*, la *seconde*, la *sixte* et la *quarte*, impressions perçues dans le *temps*, correspondent exactement à telles longueurs de corde ou de tuyau. Sur la bande spectrale, qui est la gamme naturelle du coloris, le *rouge* occupe une étendue mal délimitée, correspondant à des centaines, peut-être, de chiffres vibratoires différents ; la *quinte* juste, au contraire, ne sonne que pour $^2/_3$ de corde ou de tuyau (1).

C'est un fait merveilleux, quand on y songe, que cette précision grâce à laquelle un son donné, toujours le même, accourt, pour ainsi dire, à l'appel de son numéro d'ordre. Pouvait-on s'attendre, avant d'en avoir la preuve expérimentale et *parlante*, à ce qu'un tube où le vent s'engouffre divise sa colonne aérienne en *deux* tronçons égaux, puis en *trois*, en *quatre*, en *cinq*, ainsi de suite, — et qu'à chacun de ces partages matériels surgisse, tantôt une consonnance, — et tantôt une dissonance bien définie?... Quel lien secret rattache donc le plaisir, ou le désagrément de l'oreille au système de partition géométrique, de telle façon que la *moitié* du tube sonne à l'*octave* du son qu'émettait sa longueur totale, que son *tiers* sonne à la *quinte*, son *cinquième* à la *tierce*, et qu'ainsi le premier roseau venu, s'emplissant de brise, puisse dicter aux contrepointistes l'accord parfait?...

Nous ne poursuivrons pas ici la solution de ce problème, mais prenant le fait tel que la Nature le présente, nous ferons ressortir son résultat si précieux : la réalisation des *instruments à vent*, dans l'orchestre.

Ce dernier combine, pour peindre le tableau qu'on nomme symphonie (2), la subtile et pénétrante palette des *cordes* aux touches plus massives et plus mates des *cuivres* et des *bois*. Même il ajoute les tons neutres des organes « de percussion », complétant la sphère sonore épurée par un rappel des bruits élémentaire de la Nature.

(1) Voir, pour l'examen approfondi de cette question, l'étude publiée par moi dans le *Journal musical* (Numéros du 7 mai et du 4 juin 1898).

(2) Ou bien l'orchestration moderne d'opéra.

Les instruments à vent ont ce trait de contraste — je ne dis pas de « supériorité » —, comparés aux cordes, à savoir que leur jeu, plus automatique et *fatal*, est réglé par la loi même de partage aérien. Tandis que le nerf d'un violon, tendu du manche au chevalet, s'offre comme un chemin continu, servant toutes les étapes désirées, au seul gré du doigt, un tube de trombone ou de cor à des stades fixes, peu nombreux, où seulement le souffle humain trouve écho. Les *sons harmoniques*, en effet, qui ne créent, dans les instruments à cordes, que le *timbre*, réalisent, ici, les *notes* elles-mêmes (1). Fondus, partout ailleurs, avec le son fondamental, ils s'isolent, ici, peuvent parler l'un après l'autre.

C'est ainsi que le vent ranime la fibre ligneuse déjà morte, et le métal qui n'a jamais vécu, qu'il donne à ces choses inertes une voix qui monte et qui descend, tantôt grave et tantôt aiguë, simulant la plainte ou le cri de joie d'êtres mystérieux, — et par là nous atteignant plus profondément que la voix humaine, noble, sans doute, mais familière.

Ces organes artificiels, larynx d'espèces inédites, forment une famille à la fois homogène et diversifiée, dont le caractère commun, vis-à-vis des cordes, est d'être *impassible*. Est-ce que, sur la mobilité si passionnelle des violons, cuivres et bois ne planent pas, comme des ailes paisibles et pesantes sur un vif essaim? — Mais faut-il encore distinguer entre les deux tribus d'instruments à vent: au point de vue du mécanisme, les *cuivres* manifestent, au plus haut degré, la dépendance vis-à-vis des lois de géométrie acoustique. Ainsi la gamme du *cor* n'est que l'échelle même des sons harmoniques, pris dans la Nature. Les nœuds et ventres de vibration créés là par subdivision de la colonne d'air, ne sont que réveillés par la pression des lèvres sur l'embouchure: l'effort humain intelligent, et qui veut choisir, se heurte donc à la force d'inertie de la matière; et celle-ci

(1) Il faut savoir, avant tout, que le son d'un instrument, ou d'un organe naturel, n'a jamais l'unité, la simplicité qu'on lui prête. A la note *fondamentale*, qui prédomine le plus souvent, et fixe la hauteur, se joint un cortège de notes supérieures, et plus grêles: ce sont ces dernières qui créent le *timbre*. Dans les tuyaux assez épais pour ne laisser vibrer que la colonne d'air, sans vibrer eux-mêmes, les *sons harmoniques* ont la valeur de la fondamentale, en intensité; d'où leur emploi comme « notes mélodiques ».

communique à l'art, qu'elle maîtrise, une part d'inconscience et de sérénité: la voix du cor s'élève comme un esprit bienfaisant, mais supérieur à toute passion humaine; c'est l'accent d'une fatalité douce, et sans malveillance: elle exprimerait très bien, à mon sens, le *Nirwanah* bouddhique. Nous en donnons ici un exemple illustre (1).

WEBER, *Ouverture du « Freyschütz »*.

Autre est l'expression du *trombone;* car si dans le cor d'expression fatale, les lèvres humaines, plus ou moins tendues ou relâchées, ajoutent l'élément psychique, ici le bras seul accourcit ou rallonge le chemin de la vibration (2): le jeu de l'exécutant, cette fois, est moins un mouvement de physionomie qu'un geste; aussi le cor est-il plutôt tendre, et le trombone, plutôt inflexible; l'un, rêveur, exhorte doucement; l'autre, impératif, réprimande: le premier, c'est la sibylle païenne, jeune, enveloppée, longanime; le second, le prophète biblique, austère et pressant.

Les passages de cor expriment tout ce qui, dans l'univers ou le

(1) Faire bien attention, si l'on était tenté d'interpréter cet exemple *au piano*, que la musique du *cor* s'écrit toujours en *ut majeur*. Ici, par conséquent, à la 5ème mesure, le Corniste lit *Sol; mi, ut mi re*, et il exécute en réalité: *Ut; la, fa la sol*.

(2) L'exécutant peut toutefois s'arrêter sur une note, et faire sortir les harmoniques par la seule pression des lèvres.

cœur humain, est doux, profond, et voilé; le trait de trombone, — ce qui bouleverse et consterne. Beethoven usa de ceux-ci pour peindre l'*orage*, et Gluck, le trouble orageux de l'âme, le pathétique.

La *trompette*, ce merveilleux organe de l'orchestre, dont l'abandon, de nos jours, est une faute artistique énorme, — la trompette tient le milieu, semble-t-il, entre le cor et le trombone: éclatante — encore qui moëlleuse dans les *forte*, son timbre, en les *piano*, prend une sonorité claire, argentine, elle s'empreint de religieuse solennité. Haendel l'emboucha, fière et martiale, dans l'air du « *Brillant Séraphin* », et le doux Méhul a pu, dans « *Joseph* », en faire le soutien d'une prière adorablement recueillie (« Dieu d'Israel »). Dans l'ouvertuue du *Tannhauser*, de Wagner, les trompettes exécutent le *trio* suivant:

Les instruments de bois composent une tribu qui contraste avec la précédente par son tempérament tranquille et familier. La *flûte*, le *hautbois* et le *basson*, la *clarinette*, le cor anglais, ressemblent, en l'orchestre, à des oiseaux chanteurs qui rediraient, admiratifs ou malicieux, telle phrase émise par les cordes, et gazouilleraient posément entre les orages des cuivres..... L'embouchure, simple dans la flûte, qui garde par ce fait une candeur de timbre ineffable, se complique, en tous les autres, d'une sorte de gosier artificiel. L'air soufflé dans le tube de l'instrument est forcé de traverser d'abord un couloir où bat une languette de métal qui s'appelle l'*anche* (1). Le mouvement vibratoire de cette espèce de *corde vocale* se communique à l'atmosphère du tuyau, d'où la formation de nœuds et de ventres nouveaux, et le *mordant* propre au timbre de ces organes. En général, plus les sons harmoniques sont élevés, serrés l'un contre l'autre, et distants du son fondamental, plus la sonorité de l'instrument s'aiguise, devient stridente: c'est le cas des tuyaux à anches; au contraire, dans les tuyaux « à embouchure de flûte », que nous re-

(1) Du mot vieux allemand *ancha*, qui signifiait « tibia ».

trouverons à la base de l'orgue, les harmoniques, peu nombreux, espacés et graves, font avec la fondamentale un accord plus homogène et plus plein.

Donc, tandis que le flûtes ont une sonorité molle et *ronde*, les *anches* sont fermes, bien timbrées. Mais il subsiste entre celle-ci des différences de *couleur* très apparentes : le hautbois, nasillard et rustique, atteint, sous les doigts d'un artiste, et dans tels registres donnés, une grâce d'autant plus séduisante, qu'elle est encore empreinte de naïveté. Ses accents sont même plaintifs, au besoin. Gluck lui fit accompagner en solo l'air désolé de Clytemnestre, dans *Iphigénie en Aulide*. On dirait, en pareil cas, qu'un peuple fantastique de gnômes ou de sylphes, âmes de la Nature, mettent leurs voix élémentaires à l'unisson de la suave lamentation féminine.

GLUCK, *Iphigénie en Aulide*.
(Air de Clytemnestre : *Par son père cruel à la mort condamnée*).

Quant au *basson*, il est, par rapport au hautbois, ce que, parmi les cordes, le violoncelle est vis-à-vis du violon: c'est une basse qui soutient les arabesques sonores des instruments à vent plus déliés, et qui parfois s'essaie à chanter, mais discrètement. Sa variété d'expression est très remarquable: les notes graves ont une plénitude de timbre qui peut imiter, en certains cas, la pédale d'orgue; les notes aiguës résonnent un peu comme des soupirs étouffés; enfin le registre moyen, mis à découvert, prend aisément un tour burlesque, — ainsi dans un air de « *l'Amant jaloux* », de Grétry.

***

Passons aux *clarinettes*: elles forment un groupe à part, qui jette un pont, pour ainsi dire, entre les deux portions de l'orchestre, cuivres et cordes. Agiles comme les violons, sur une échelle aussi très étendue, leur jeu franchement mélodique emprunte à ceux-ci quelque chose de leur élan passionné: ce sont les plus émus des instruments à vent. Dans la clarinette en *si* ♭, la préférée, les sons graves sont majestueux et sombres, les notes élevées, brillantes et chaudes; la clarinette en *la* s'en distingue par une velouté plus calme, un peu mélancolique. Enfin, chacun sait l'effet qu'obtint Meyerbeer au 5e acte

des Huguenots, avec la *clarinette-basse* descendant, très grave déjà, pour accompagner la voix de Marcel, à l'extrême grave. Ici la mu-

sique atteint un de ses pôles. L'autre est touché par le registre suraigu de la petite flûte, en l'Orage de la *Symphonie pastorale*.

Toutes ces voix, de bois ou de cuivre, hautes ou profondes, épanouies ou concentrées, somptueuses ou simples, lentes ou vives, — forment en l'orchestre comme un *chœur* qui se tient à l'écart, et ne participe que partiellement, par épisodes, au mouvement continu de la Symphonie : ainsi les instruments qu'anime un souffle humain sont là subordonnés à d'autres dont l'archet, mû par des doigts humains, entretient la verve sonore sans interruption, jusqu'à la cadence finale.

L'Orgue.

Il est un lieu, par contre, où toutes cordes étant exclues, règnent seules les *flûtes* et les *anches*: c'est *l'orgue*. L'orgue — qu'on magnifie souvent par ce pluriel « *les grandes orgues* », est moins un instrument, à vrai dire, qu'un assemblage homogène d'instruments divers et nombreux. Bien des phrases pompeuses et des dithyrambes ont été prodigués au colosse harmonique. Helmholtz, plus précis, a fait observer que l'intensité du son n'y comporte pas de modifications très rapides, et cette faiblesse, conclut-il, est une force, car si les moyens usuels d'expression sont restreints, dans l'orgue d'église, il doit, en revanche, beaucoup de sa majesté, de sa puissance si sereine à ce que le son s'y maintient longtemps égal, invariable, « à « l'abri et bien au-dessus des excitations subjectives ».

Orgue vient d'« organisme »; or cet organisme artificiel, expressément créé pour la parole, et pour la parole idéale, offre trois caractères essentiels: *multiplicité des organes — homogénéité de structure — concentration de vie*. Les tuyaux, en effet, y sont innombrables; ils sont tous animés du même souffle; un seul clavier sur deux ou trois étages, les commande. Ainsi d'un gigantesque polypier (il en est, justement, qui possèdent le nom, et la forme des orgues), d'un polypier sonore, retentissant, dont la vie tout entière consisterait à rejeter le fluide respiratoire, au dehors, en flots harmonieux.

Commençons notre étude par ces trachées géantes et mélodieuses: les *tuyaux*. Au nombre de 7000 en l'instrument hors pair

de Saint-Sulpice, ils se répartissent en deux grandes catégories: tuyaux à *bouche*, ou mieux « *à embouchure de flûte* », et *tuyaux à anche*. Les premiers ont le lèvres simplement taillées en biseau (comparez un sifflet d'enfant): ils n'émettent qu'un son fondamental assez pur, faiblement nuancé d'harmoniques: aussi sont-ils peu timbrés, d'une sonorité douce et ronde; les seconds possèdent, comme la majorité des *bois* dans l'orchestre (1), une sorte de larynx rudimentaire où tressaille une *anche*, à savoir une mince languette (*glotte* chez les anciens), déjà mentionnée dans le hautbois, le basson et la clarinette. Les vibrations de cette langue métallique communiquent au son le caractère particulier qu'on appelle *mordant*. Si l'anche est *libre*, et que l'onde ainsi provoquée fuse dans l'air immédiatement, le timbre, surchargé de sons partiels aigus, devient aigre, criard: c'est le cas de l'*harmonium*, et celui d'un ancien jeu d'orgues, appelé *régale*. Mais la superposition d'un tuyau corrige cet excès d'énergie, car le tube d'étain ou de bois ne vibre qu'à l'unisson de certaines notes qui sont siennes, et qu'il renforce exclusivement, de manière à couvrir toutes les autres. — C'est là, du reste, le principe qui dirige les facteurs dans la construction des jeux d'anche. Le problème revient chaque fois à ceci: trouver un tuyau sonore de telle matière, forme et dimension, qu'il puisse effectuer ce triage harmonique, et ne faire sortir que les sons voulus.

Ces derniers se groupent ainsi pour former chaque degré de la gamme en un bouquet sonore, qui est le *timbre*; de sorte qu'un seule et même *note*, dans l'orgue, représente un *accord*, parfois compliqué. Naturellement, un des sons de cet accord tacite domine les autres, et c'est lui qui compte pour l'oreille, en toute succession mélodique; c'est lui qui fixe la *hauteur*. Mais, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, ce son n'est pas toujours le plus grave. Tantôt c'est « la fondamentale » qui se trouve renforcée, tantôt c'est un des « sons partiels ». De là naissent (avec la forme, la matière et les dimensions du tuyau) toutes les variétés de jeux employées. Chacun de ces jeux, ou *registres*, comprend dans son arsenal des tuyaux *ouverts*, et des tuyaux fermés par le haut (tuyaux bouchés). Ces derniers, à longueur égale, rendent un son plus bas d'une octave:

(1) Et, dans la musique militaire, le *saxophone*.

on les appelle, à cause de leurs sons assourdis, les *bourdons*. Ouverts ou fermés, les tuyaux à embouchure de flûte constituent, par leur assemblage, ce qu'on nomme les *jeux* de *fonds;* les plus essentiels dans l'orgue, et les plus anciens, ils ont une sonorité propre, incomparable, intraduisible par l'orchestre (1): ils font de l'orgue enfin, l'instrument religieux par excellence. Les plus grands tuyaux de cette série donnent un son fondamental presque pur; Helmholtz fait observer que leur volume d'air considérable, et la faculté dont ils jouissent « de ne pas sauter de ce son fondamental à l'un des harmoniques aigus », en font la base de l'édifice sonore, et justifient le nom de registre *principal* qu'on leur a donné. — Mais l'Art, comme la Nature, veut la Variété dans l'unité; la loi du contraste exige qu'à ces jeux calmes, angéliques, on en joigne d'autres, plus stridents et plus tourmentés. — Les *jeux d'anche* y satisfont, et leur opposition, alterne ou simultanée, avec les jeux de fonds, achève la structure de l'orgue, et rend sa vie sonore intégrale, adéquate aux voix multiples de l'Univers. Déjà les plus petits tuyaux à bouche de flûte, corsent, par un certain mordant, la rondeur un peu molle des *fonds*, et le règne de l'*anche* est préparé par des registres tels que le *violon principal*, la *viola di gamba*, la *contre-basse*, nomenclature qui rappelle, hyperboliquement peut-être, la qualité de timbre spéciale aux cordes (2).

Les *jeux d'anche*, eux, imitent assez franchement l'orchestre des *cuivres*, ou des *bois*: il suffit de citer les *clairons*, *trompettes*, *bombardes* — aussi les *hautbois* et *bassons*, les *clarinettes*, le *cromorne*, la *voix humaine;* — ce dernier, par un essai plus ou moins heureux de copie, me fait retourner, en pensée, aux tentatives d'oiseau

(1) Au moyen-âge, cependant, on pratiquait, et l'on goûtait beaucoup les *Concerts de flûtes*, renouvelés d'ailleurs des anciens, et qui mettaient, pour ainsi dire, le style de l'orgue en l'orchestre.

(2) Helmholtz a fait cette remarque, que parmi les tuyaux *à simple embouchure de flûte*, et sans anche vibrante, il y avait déjà une différence appréciable de sonorité: les tuyaux *étroits* ont plus de « mordant » que les tuyaux *larges;* et cela tient à ce que, dans le premier cas, les sons aigus propres au tuyau correspondent exactement aux harmoniques du son fondamental, tandis qu'au second, ces sons aigus, se trouvant tous un peu plus haut, ne renforcent guère les harmoniques naturels. (Voir HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la musique*, trad. Guéroult, 1 vol., pag. 125. Masson, 1868.)

factice; — il pose la limite de l'Art et du bon goût dans l'orgue. Au delà ce sont les puérilités des jeux de tremblant, du jeu de timbres ou de cloches....., non plus *jeux*, pourrait-on dire, mais *jouets*.

Il n'en est plus de même de ces combinaisons hardies, dont les harmonistes du temps de Berlioz s'effrayaient, mais qu'Helmholtz réhabilita, les prouvant conformes à la Nature : je veux parler des jeux de *fourniture* ou de *mutation*.

Le système consiste à grouper sous chaque touche de clavier trois, quatre, cinq tuyaux, ou même davantage, de manière que l'organiste, en jouant *solo*, réalise une harmonie complexe (1). Seulement cette harmonie, comme on le conçoit, étant polytonale, superpose, à chaque son nouveau, son accord parfait; — de là des suites de *quintes* et de *contre-quintes*, qui produiraient l'effet le plus discordant... si, par une sorte de magie, l'orgue ne fusionnait des éléments si discontinus en un tout homogène, coulant, d'une harmonieuse plénitude.

Magie dont la Nature, en somme, nous offre un degré, puisque tous les sons, à peu près, qui, dans le chant des animaux ou la voix humaine, ou même la chromatique du vent, se suivent sans secousse, en ruban continu, représentent, par leur cortège de sons harmoniques, une série d'accords.

Jeux de *flûte*, jeux d'*anches*, jeux de *mutation*, registres ouverts ou bouchés, pyramides renversées des bombardes, cônes évasés des trompettes, conduits sonores en bois, en étain, ou de cet alliage d'étain et de plomb qu'on nomme l'*étoffe*, — tout cela forme un arsenal de tuyaux qui peut s'élever, avons-nous dit, à 7000. Aussi de grandes orgues occupent-elles une place considérable, et pour les partisans de l'unité, de l'accord entre la surface et le fond, y a-t-il quelque dépit à songer que ce beau buffet qu'on admire, armé de ses étains gradués et symétriques, n'est qu'un échantillon de l'appareil entier, — et pour la *Montre*.

On trouvera dans les traités spéciaux les détails impossibles à donner ici, de la *transmission*. Bornons nous à dire que des *soufflets* aux *sommiers*, c'est le trajet de l'air —, des *claviers* aux *tu-*

(1) Harmonie non plus seulement de *sons partiels*, cette fois, mais de *fondamentales*, de « notes » véritables.

yaux, celui d'un autre souffle : le « génie ». Ce polype sonore et gigantesque qu'est l'orgue reçoit donc la vie d'un mouvement centripète; et, d'un mouvement centrifuge, il la manifeste par ses cent voix.

Le problème le plus ardu pour les créateurs de ce monstre — monstre harmonieux s'il en fût, était de rendre la distance de chaque touche au tuyau qu'elle fait parler la plus courte possible. On en vint à bout par un mécanisme que le nom définit de lui-même : c'est l'*abrégé*. Grâce au génie de quelques facteurs, apparus successivement pour perfectionner l'orgue, pour l'adapter au génie des créateurs ou des interprètes, le plus rapide des allegros d'un Bach ou d'un Mendelssohn se *déroule*, à travers cent soupapes et mille leviers, avec un majestueux abandon. Et quand on pense que chaque croche ou double croche du morceau, avant de *sortir*, doit traverser les tours et les détours des *vergettes*, de l'*abrégé*, des *registres*, des *layes*, des *porte-vent*..... !

Au sujet de la plus frappante, et de la plus idéale des applications humaine de l'*air*, faisons remarquer ce trait curieux, qu'avec l'innovation de Barker, — *le levier pneumatique* — l'orgue parle, et « gesticule » à la fois, par l'intervention d'un seul et même élément. Ainsi, dans l'organisme animal, le fluide aérien sert à la fois, indirectement aux mouvements vitaux du larynx, et directement à sa fonction musicale, à la *voix*.

MAURICE GRIVEAU.

La science musicale.

Dire que la science musicale, telle qu'elle est, n'est pas telle qu'elle devrait être, paraîtra à beaucoup une proposition trop hardie pour être vraie, mais avec un peu de réflexion, on sera obligé à reconnaître qu'il en est réellement ainsi.

Dans les premiers temps, la science musicale ayant pour les savants et pour les musiciens en général un attrait particulier, et des savants distingués trouvant des collaborateurs dans des musiciens de mérite, la relation des lois générales de la science naturelle avec l'harmonie fut découverte, étudiée et soumise à des règles scientifiques.

Ces études, particulièrement intéressantes, attirèrent l'attention de nombreux amateurs et il se forma par la suite une troisième catégorie d'observateurs, que nous appellerons théoriciens, composée de savants ayant quelques notions d'harmonie et de musiciens ayant quelques connaissances scientifiques; mais les uns comme les autres n'avaient pas la préparation nécessaire à l'appréciation de leurs théories, plus ou moins problématiques, tant sur la science que sur l'harmonie. L'intervention de ces théoriciens, qui donnaient aux lois naturelles, découvertes par les savants, de fausses interprétations, a eu sur la science musicale une influence fâcheuse, pour ne pas dire funeste.

Les théoriciens, en effet, ont rempli la science musicale d'erreurs et de confusions, souvent en contradiction ouverte avec la science naturelle et, plus souvent encore, avec les besoins de l'harmonie.

Malheureusement, les partis subversifs eux-mêmes trouvent toujours des partisans et comme il était facile à prévoir, la guerre de partis éclata.

Alors se forma un quatrième parti, le parti de la conciliation, qui eut la lumineuse idée, pour rallier les opinions, de proposer l'adoption de la *gamme tempérée;* chacun transigea, et tous, acceptant ou subissant cette gamme, la reconnurent pour gamme musicale universelle.

S'il est vrai, en effet, que l'adoption de la gamme tempérée a mis fin aux hostilités entre les divers partis, d'autre part, elle a porté le coup de grâce à l'harmonie parfaite; celle-ci a été rendue impossible, et voilà pourquoi la gamme musicale ne satisfait ni les savants, ni les musiciens.

Depuis l'invention de cette gamme tempérée, la science musicale a été abandonnée par les savants, et est restée telle qu'elle était il y a un demi-siècle, c'est-à-dire incomplète, pleine d'erreurs et de confusions, comme nous allons le démontrer.

Selon la science, la gamme musicale naturelle est une série de huit notes, séparées entre elles par des intervalles qui paraissent déterminés par la nature même.

Les notes sont *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si* et *Do*, et les intervalles sont *Do-Ré*, d'un ton; *Ré-Mi*, d'un ton; *Mi-Fa*, d'un demi-ton; *Fa-Sol*, *Sol-La*, et *La-Si*, d'un ton chacun et enfin *Si-Do*, d'un demi-ton; autrement dit, les deux intervalles d'un demi-ton, que contient la gamme naturelle, se trouvent entre les 3^me^ et 4^me^, les 7^me^ et 8^me^ notes; tous les autres intervalles sont d'un ton.

Telle est, en résumé, la définition scientifique de la gamme naturelle. Mais il y a ici une erreur évidente.

La gamme, telle que nous venons de l'exposer, n'est autre chose qu'*une* des douze gammes du mode majeur, dont se sert l'harmonie et qui est également connue sous le nom de gamme en *Do majeur;* or, soit dans le mode majeur, soit dans le mode mineur, les deux modes en usage dans l'harmonie, cette gamme est insuffisante pour l'harmonie.

Cette confusion déplorable de la gamme du mode majeur avec la gamme musicale, est donc une erreur de la science; cette erreur a eu des conséquences fâcheuses pour tout le système musical, et a surtout conduit à une complication inutile dans la science et dans l'enseignement musical.

***

La science nous enseigne qu'on peut construire une gamme majeure sur une note quelconque de la gamme musicale, prise pour tonique, mais qu'il est nécessaire de conserver aux notes leurs intervalles respectifs et à ces intervalles leur emplacement.

Si nous prenons pour exemple, la gamme en *Si majeur*, nous trouvons pour premier intervalle, celui de *Si* à *Do*, lequel n'est que d'un demi-ton, alors qu'il nous faut un intervalle d'un ton. Or la science conseille pour l'obtenir, de hausser le *Do* d'un demi-ton, ce que l'on fait au moyen d'un signe d'altération appelé *dièse* et ainsi l'intervalle, insuffisant d'abord, devient d'un ton. Mais entre *Do dièse* et *Ré* il ne reste plus qu'un demi-ton; le remède étant connu, il n'y a qu'à hausser le *Ré* d'un demi-ton également; entre *Ré dièse* et *Mi* l'intervalle étant d'un demi-ton, les premiers intervalles constitutifs de la gamme en question se trouvent ainsi tels qu'ils doivent être, avec intervalle d'un demi-ton entre les 3me et 4me notes. Pour continuer l'opération, on est obligé encore de hausser le *Fa*, le *Sol* et le *La* au moyen de dièzes; et tout compte fait, dans la gamme en *Si majeur*, il n'y a que les deux notes, *Mi* et *Fa*, qui restent de la soi-disant gamme naturelle. Toutes les autres notes ont été haussées d'un demi-ton et présentent pour l'oreille des sons qui diffèrent de ceux de la note naturelle; ce qui constitue cinq sons en plus de ceux que représentent les sept notes de la gamme musicale.

Une demande se présente donc à notre esprit. N'aurait-il pas été plus simple et plus logique d'ajouter à la gamme les cinq notes manquantes et compléter ainsi la gamme musicale naturelle?

La suite de notre examen nous répondra.

***

Que par abréviation nous appellions *Dos*, *Res*, etc. les notes *Do dièse*, *Ré dièse*, etc., et nous dirons que la gamme musicale devrait être composée des notes suivantes: *Do*, *Dos*, *Ré*, *Res*, *Mi*, *Fa*, *Fas*, *Sol*, *Sos*, *La*, *Las*, *Si* et *Do;* soit, au total, treize notes, dont douze sont différentes entre elles.

Or, nous prétendons posséder dans cette gamme tous les éléments

pour former, non seulement les douze gammes du mode majeur, nécessaires à l'harmonie, mais encore autant de gammes du mode mineur, non moins indispensables.

Pourtant, la science musicale n'est pas de cet avis ; d'abord elle prétend qu'avec ces notes, la gamme en *Fa majeur*, entre autres, est impossible ; mais si nous disons *Fa*, *Sol*, *La*, *Las*, *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, on obtient une gamme, qui nous paraît satisfaisante sous tous les rapports : les huit notes voulues y sont, les intervalles de tons et demi-tons sont à leur place, et malgré cela, les théoriciens prétendent qu'à la gamme manque une note, le *Si* ; parce que pour eux *La* et *Las*, en dépit de leur intervalle d'un demi-ton, ne sont qu'une seule et même note, *La*. Pour nous procurer le demi-ton *La-Si* la science prétend qu'il faut abaisser la note *Si* d'un demi-ton, au moyen d'un autre signe d'altération, le *bémol ;* ainsi la note devient *Si bémol*.

Pour justifier l'introduction de ce nouveau signe d'altération, les théoriciens prétendent que ces signes n'affectent les notes que d'un demi-ton *chromatique*, dont le rapport est différent de celui du demi-ton naturel et que par conséquent *La dièze* et *Si bémol* sont deux sons différents, aussi bien que ceux de *Si dièze* et de *Do naturel*.

Les signes de dièzes et de bémols sont applicables à toutes les notes de la gamme musicale et celle-ci se trouverait ainsi enrichie de quatorze sons nouveaux, sans compter que les dièzes et les bémols peuvent être appliqués en double, ce qui augmenterait encore le nombre des sons, toujours sans augmenter le nombre des notes.

En somme, les sept notes de la gamme musicale, compliquées des signes d'altération simples et doubles, représentent au moins trente-cinq sons différents, — selon la science musicale.

Heureusement pour les musiciens, tous ces prétendus sons différents ne sont pas tous des notes justes et pures pour l'oreille. Toutes les spéculations des théoriciens sur la valeur ou l'effet des dièzes et des bémols, simples et doubles, c'est-à-dire sur la différence de son pour la note naturelle, diésée ou bémolisée, sont complètement dénuées de fondement.

Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer l'origine des signes d'altération.

Cinq notes ont été omises dans la gamme musicale ; sans cette

omission, commise par la science, les signes d'altération n'auraient jamais eu besoin d'être inventés et n'auraient jamais tourmenté l'imagination des théoriciens.

En tout cas, l'expérience de bon nombre d'années a démontré que douze notes différentes entre elles, suffisent à l'harmonie, et que dans l'intervalle de l'octave, les sons musicaux purs et justes pour l'oreille, ne sont qu'au nombre de douze. La démonstration convaincante résulte d'une expérience facile à faire.

Une corde tendue produit en vibrant un son incertain, une note fausse, ou une note juste, selon la manière dont elle est accordée. Lorsque, bien accordée, la corde donne une note juste, pure et agréable à l'oreille, il suffit d'une variation presque insignifiante dans son degré de tension, ou dans sa longueur, pour qu'elle produise une note fausse : ainsi, faisant glisser légèrement un doigt sur la corde en vibration, la note, de pure et juste qu'elle était, devient fausse d'abord, puis douteuse, de nouveau fausse, et enfin juste une seconde fois, et ainsi de suite. A la treizième fois que la note est redevenue pure et juste, le doigt est arrivé à la moitié de la longueur de la corde, dont le nombre de vibrations a doublé, et l'intervalle ainsi obtenu est celui que dans la science musicale on connaît sous le nom d'octave.

L'intervalle entre les deux sons immédiats purs et justes pour l'oreille constitue l'intervalle d'un degré de la gamme musicale.

Que les rapports des vibrations pour les degrés de la gamme, ou intervalles de demi-tons, soient différents entre eux, c'est chose connue et observée par la science, mais ignorée par l'oreille. En fait de notes et d'intervalles, l'oreille ne connaît pas d'autre distinction que celle qui existe entre ce qui est juste ou faux.

Les savants, se basant sur des expériences d'acoustique bien faites, ont établi les rapports suivants pour les intervalles de la gamme naturelle :

Tonique	Seconde	Tierce	Quarte	Quinte	Sixte	Sept.me	Octave
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

$$1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{15}{8} : 2$$

Ces rapports de vibrations des intervalles harmoniques sont parfaitement justes, au moins pour la gamme modèle, considérée par les savants ; mais des théoriciens de la science musicale prétendent que ces mêmes rapports soient obligatoires dans toutes les gammes, — ce qui est une erreur.

En effet, les rapports des intervalles varient au contraire avec la tonique, et ainsi la formule ci-dessus, juste pour une gamme dont la tonique fait 60 vibrations, ne l'est plus pour une autre gamme ayant une tonique de 64 ou de 72 vibrations.

La sixte, du rapport $\frac{5}{3}$ a été un des premiers intervalles qui ont amené à douter de la validité de la formule pour les autres gammes. Il est vrai que la sixte du rapport $\frac{5}{3}$, ayant pour intervalle complémentaire la tierce du rapport $\frac{6}{5}$, est juste ; mais d'autre part, le rapport de $\frac{27}{16}$, sixte réclamée par les musiciens, est juste, elle aussi, parce que la seconde, du rapport $\frac{9}{8}$, a pour quinte la sixte du rapport $\frac{27}{16}$, puisque $\frac{9}{8} \times \frac{3}{2} = \frac{27}{16}$.

La différence entre les rapports des intervalles de sixte provient de ce que les savants ont établi leur gamme sur une tonique faisant 60 vibrations, tandis que les musiciens ont adopté pour leur gamme la tonique de 64 vibrations, note appelée *Do fondamental.*

L'expérience a du reste démontré que tous les intervalles ont leurs rapports relativement *majeur* et *mineur*, mais toujours composés de notes au son pur et juste pour l'oreille. Il se trouve même des intervalles relativement égaux, mais de quatre rapports différents, entre autres ceux de demi-tons, dans la gamme musicale.

Entre la quarte et la quinte, se trouve l'ancien intervalle de triton, intervalle qui, sans arriver à la moitié juste de l'intervalle de l'octave, se trouve pourtant vers le milieu de la gamme musicale. Avec le demi-ton naturel du rapport $\frac{16}{15}$, le rapport du triton devient $\frac{4}{3} \times \frac{16}{15} = \frac{64}{45}$ ou bien $\frac{3}{2} : \frac{16}{15} = \frac{45}{32}$. Les intervalles sont complémentaires, comme il était facile à prévoir, mais leurs rapports sont différents et varient avec le nombre de vibrations de la tonique.

Selon la science musicale, la quarte augmentée est l'intervalle de quarte, haussé d'un demi-ton chromatique, comme la quinte diminuée est une quinte abaissée d'un demi-ton chromatique. Le rapport des deux intervalles devient donc, pour la quarte augmentée, $\frac{4}{3} \times \frac{25}{24} = \frac{25}{18}$, et pour la quinte diminuée $\frac{3}{2} : \frac{25}{24} = \frac{36}{25}$. Mais attendu que le rapport $\frac{25}{24}$ n'est autre chose que l'intervalle mineur d'un degré de la gamme musicale, tout comme le demi-ton du rapport $\frac{16}{15}$ est un intervalle majeur, il se trouve que la quarte augmentée et la quinte diminuée, comme les appelle la science musicale, ne sont que deux intervalles de triton, et on a ainsi deux nouveaux rapports, pour les intervalles de triton, ce qui donne en tout quatre rapports différents pour ces intervalles.

Par la comparaison des quatre rapports de ces intervalles relativement égaux, on voit que $\frac{45}{32} : \frac{25}{18} = \frac{81}{80}$ et $\frac{36}{45} : \frac{64}{45} = \frac{81}{80}$, ce qui signifie, en peu de mots, que la quarte augmentée et la quinte diminuée sont des intervalles ayant deux rapports différents, majeur ou mineur, tout comme l'intervalle d'un ton, dont le rapport est, comme on sait, de $\frac{9}{8}$ ou de $\frac{10}{9}$ avec la même différence entre eux.

Cette différence entre le rapport majeur et le rapport mineur est une fraction constante de $\frac{81}{80}$ pour les trois intervalles mentionnés; nous sommes donc conduits à supposer qu'il en arrive de même pour tous les intervalles.

Et de fait, en comparant la sixte des musiciens, ayant pour rapport $\frac{27}{16}$, avec la sixte des savants, dont le rapport est $\frac{5}{3}$, on a $\frac{27}{16} : \frac{5}{3} = \frac{81}{80}$.

Il faut donc admettre que, bien qu'il y ait un rapport normal pour chaque intervalle, cela n'empêche nullement qu'il y ait pour le même intervalle un rapport relativement majeur ou mineur, et que la nature de l'intervalle ne dépende que du nombre des vibrations de la tonique.

L'uniformité des tonalités que proclament les théoriciens est donc une autre erreur à la charge de la science musicale.

***

Les gammes du mode majeur ont leurs gammes relatives dans le mode mineur, composées des mêmes notes et des mêmes signes constitutifs, au moins d'après ce qu'enseigne la science musicale, ce qui est encore une erreur, comme nous allons démontrer.

A la gamme de *La mineur*, prétendue gamme relative de *Do majeur*, il manque, avant tout, la note sensible, note indispensable à l'harmonie, qu'elle soit du mode majeur ou du mode mineur. Le compositeur obtient, il est vrai, cette note en haussant le *Sol* d'un demi-ton; mais de cette manière, il ajoute une neuvième note à la gamme, d'autant plus qu'il utilise les deux notes: *Sol naturel* et *Sol dièse*.

De même, l'intervalle de demi-ton *Mi-Fa* ne suffisant pas toujours aux besoins du mode mineur, le compositeur en fait un intervalle d'un ton, en haussant d'un demi-ton le *Fa*.

Voilà comment la gamme complète du mode mineur présente dix notes, tandis que la gamme du mode majeur n'en possède que huit.

Les deux gammes sont donc, à notre avis, complètement indépendantes et bien différentes l'une de l'autre.

Les théoriciens se sont creusé la tête pour tâcher d'arriver à la solution du problème: reproduire par écrit la gamme mineure composée de dix notes, dans l'intervalle d'une octave, au moyen des huit degrés de la gamme majeure.

Actuellement, la gamme du mode mineur s'écrit de trois manières différentes, et d'après ce que prétendent les auteurs d'une gamme qui paraît s'approcher le plus de la solution du problème, la quarte et la sixte dans la gamme ascendante sont différentes de la quarte et de la sixte dans la gamme descendante. C'est là une solution ingénieuse, mais peu satisfaisante.

Or, puisque cette gamme mineure dans l'intervalle d'une octave ne contient que dix notes de la gamme musicale, n'eût-il pas été plus simple de supprimer dans la gamme chromatique les trois notes non utilisées dans le mode mineur, notes qui se trouvent être la 2e, la 5me et la 7me, et enseigner que dans la gamme du mode mineur, les intervalles de un ton sont au nombre de trois, placés entre les 1re et 2me, 3me et 4me, 4me et 5me notes? Tous les autres intervalles sont d'un demi-ton.

***

S'il y a pour la science et pour l'harmonie une question d'un intérêt capital, et qui rentre entièrement dans les attributions de la science musicale, ce serait le choix définitif d'un diapason normal universel. Jusqu'à présent pourtant, la science a été impuissante à démontrer pourquoi les musiciens en général préfèrent le diapason de 864 vibrations, au lieu de celui de 870, adopté dans divers pays comme diapason officiel. La seule raison que donnent les musiciens de leur préférence, c'est que leur *La* leur paraît plus juste. Et la science ne sait trop quoi en dire.

Nous croyons donc pouvoir affirmer, sans crainte d'être démenti, que la science musicale, telle qu'elle est, n'a pas atteint la hauteur qu'elle devrait avoir atteinte dans un siècle de progrès et de perfectionnement comme est le nôtre. Une réforme radicale est indispensable, d'abord pour rendre à l'harmonie la gamme musicale naturelle, injustement abolie, et ensuite pour simplifier la méthode de l'enseignement de l'art musical, aujourd'hui si compliqué et si peu compréhensible.

Il est à espérer, et nous voulons croire, — que le siècle qui est pour finir, voudra encore avoir à son actif cette réforme utile et nécessaire ; et c'est pourquoi nous avons tenu à appeler l'attention des personnes amies du progrès, sur un sujet qui, pour avoir été trop vite abandonné, n'en est pas moins intéressant et digne de leur attention.

FRÉDÉRIC HESSELGREN.

I DIRITTI DEGLI SPETTATORI

RIGUARDO ALLA COMPOSIZIONE DEGLI SPETTACOLI (1).

1. *Il più importante diritto degli spettatori è quello di godere dello spettacolo.* — 2. *Questo diritto varia a seconda dei contratti che legano l'Impresa cogli spettatori.* — 3. *Divisione degli spettatori secondo il titolo di ammissione nel teatro.*

1. Il godimento dello spettacolo rappresenta per gli spettatori la finalità utile che essi hanno voluto conseguire contrattando coll'Impresa, la quale perciò non può liberarsi dalle obbligazioni assunte se non prestando l'opera pattuita. Primo e più importante diritto di ogni spettatore è adunque quello di godere dello spettacolo: il diritto di entrare nel teatro non è che un accessorio, un presupposto necessario di esso.

Errano perciò gli scrittori sul diritto dei teatri quando, assumendo a contenuto essenziale della prestazione dovuta dall'impresario agli spettatori l'obbligo da parte di esso di lasciare entrare nella sala chi è portatore del biglietto, e di fargli occupare il posto segnato nel medesimo, definiscono il biglietto teatrale per « un titolo in forza del quale l'amministrazione del teatro al giorno indicato si obbliga a lasciare entrare nella sala chi ne sarà portatore e a fargli occupare il posto segnato nel medesimo ».

L'entrata nel teatro, e la susseguente occupazione di un posto, si possono concepire anche indipendentemente dal godimento dello spettacolo, mentre non v'ha godimento di spettacolo senza entrare nel

(1) Da un lavoro di prossima pubblicazione intitolato « *I diritti e gli obblighi degli spettatori nel Teatro* ».

teatro; ora non è solo per entrare nel teatro che si acquista il biglietto, ma per godere di uno spettacolo che ivi viene dato, anzi questo godimento è appunto ciò che ha di mira di conseguire chi si presenta al camerino di un teatro e vi compra un biglietto.

Basterebbe quindi definire il biglietto teatrale per « un titolo in forza del quale l'amministrazione teatrale si obbliga a fare godere a chi ne è portatore uno spettacolo nel tempo, luogo e modo pattuito negli affissi »; nè certo tale definizione si potrebbe accusare di poca comprensività, poichè ciò che preme di fare risaltare non è che la sostanza della prestazione, e non già quell'insieme di particolarità che necessariamente l'accompagnano.

Ma quando anche ne piacesse non discostarci dalla definizione della dottrina, sarebbe pur sempre indispensabile innestare in essa il fine per cui l'Impresa si obbliga a lasciare entrare nella sala il portatore del biglietto, e quindi si dovrebbe dire il biglietto « un titolo in forza del quale l'amministrazione del teatro al giorno indicato si obbliga a lasciare entrare nella sala per godervi uno spettacolo chi ne è portatore, e a fargli occupare il posto segnato nel medesimo ».

Ma in ogni modo delle due definizioni non v'è chi non veda essere più comprensiva la prima da noi dettata nella sua laconicità, della seconda accettata dalla dottrina, la quale volendo particolareggiare troppo, finisce coll'adombrare il vero e più importante diritto dello spettatore, quello che rappresenta il fine ultimo che sborsando il prezzo del suo biglietto ha voluto conseguire.

2. Il diritto di ogni spettatore di godere dello spettacolo nel luogo, tempo e modo pattuiti può dall'impresa essere violato in più modi, ma variano le conseguenze che da cotali violazioni derivano a seconda dei contratti che legano l'impresa agli spettatori; e perciò si rende indispensabile parlare partitamente dei vari diritti degli spettatori riguardo alla composizione degli spettacoli a seconda del titolo di ammissione al teatro che essi posseggono.

3. Riguardo al titolo che posseggono, gli spettatori si possono distinguere in quattro classi principali, ossia: 1° possessori di biglietti ordinari; 2° titolari di biglietti di favore; 3° titolari di abbonamenti; 4° titolari di diritto d'ingresso. Parliamo separatamente dei diritti che a queste varie specie di spettatori competono ogni volta che la composizione degli spettacoli non sia quella pattuita.

§ 1. — Diritti dei possessori di biglietti ordinari riguardo alla composizione dello spettacolo.

4. *Obbligazioni dell'Impresa verso i possessori di biglietti ordinari.* — 5. Quid iuris *in caso di mancata rappresentazione?* — 6. *Sostituzione di una rappresentazione ad un'altra.* — 7. *Sospensione della rappresentazione.* — 8. *Tagli nella rappresentazione.* — 9. *Giurisprudenza al riguardo.* — 10. *Opinioni degli scrittori.* — 11. *Nostra opinione.* — 12. *Rappresentazione annunciata con titolo diverso da quello che le è proprio.* — 13. *Sostituzione degli attori.* — 14. *Giurisprudenza al riguardo.* — 15. *Critiche alla giurisprudenza.* — 16. *Nostra opinione.* — 17. *Rappresentazione non incominciata all'ora stabilita.* — 18. *Rappresentazione data in un teatro diverso.*

4. L'impresa è tenuta verso i possessori di biglietti ordinari per quanto riguarda lo spettacolo: 1° a dare lo spettacolo annunciato; 2° cogli attori indicati negli affissi; 3° all'ora stabilita; 4° nel teatro indicato. A queste obbligazioni essa può venire meno in più modi: esaminiamo ora partitamente i casi più frequenti.

5. Il caso più ovvio è quello della mancata rappresentazione. Allora lo spettatore che ha già adempito alle sue obbligazioni pagando il biglietto, ha diritto di esigere dall'Impresa il rimborso del prezzo sborsato, in forza della condizione risolutiva tacita sottintesa in tutti i contratti bilaterali nel caso che una delle parti non soddisfaccia alla sua obbligazione (Cod. civ., 1165).

Per evitare questo rimborso incorrono comunemente gli Impresari al comodo mezzo di annunciare la stessa rappresentazione per la sera veniente, dichiarando validi i biglietti già comprati. Sembra così che essi facciano al pubblico una concessione, mentre invece è il pubblico che la fa ad essi se consente di assistere ad uno spettacolo che si dà in un tempo che non è quello determinato negli affissi. L'impresa doveva adempiere alla sua obbligazione in un tempo stabilito: se non l'ha fatto il possessore del biglietto ha diritto alla restituzione del prezzo sborsato. La proposta dell'Impresario di soddisfare alla sua obbligazione nella sera ventura, equivale a proposta di nuovo contratto che lo spettatore è libero di accettare o di rifiutare come più gli aggrada.

Se così non fosse si lascierebbe campo all'Impresario di soddisfare alle proprie obbligazioni quando gli torna comodo, e ciò con grave

pregiudizio dello spettatore, il quale se ha acquistato il biglietto per assistere alla rappresentazione di questa sera, può non volere assistere poi a quella di domani; e si violerebbe il contratto che una volta posto in essere legalmente, non già i capricci delle parti, ma bensì il loro comune accordo e le cause autorizzate dalla legge possono sciogliere e modificare (Cod. civ., 1123).

È adunque indubitato che lo spettatore ha in questo caso diritto al rimborso del prezzo del suo biglietto. Ma vi è luogo anche ad una azione per risarcimento dei danni da parte dello spettatore verso l'Impresa? Bisogna distinguere se la rappresentazione non potè essere data per un caso di forza maggiore oppure per colpa o dolo dell'Impresa. Nel primo caso l'Impresa non è certo tenuta al risarcimento dei danni (Cod. civ., 1226), nel secondo sì.

Non importa qui indagare se questi danni siano di grande o di minima importanza: il giudice valuterà, secondo i casi e le circostanze, se, e in quale quantità siano dovuti; a noi basta l'avere posto il principio.

Quid iuris se, nel caso di mancata rappresentazione per divieto del prefetto, non fu reclamato dalla direzione teatrale alle superiori autorità contro il decreto prefettizio? Non è qui a parlarsi di forza maggiore, poichè questa non può allegarsi da chi tollerò il danno con omissione connivente quand'era in potere suo lo evitarlo, quindi potrà anche in questo caso utilmente esperirsi una azione per risarcimento di danni.

Il Lacan (1) opina che raramente ciò nonostante i tribunali accorderanno una somma a titolo di risarcimento di danni, specie se il riposo fu annunciato qualche tempo prima e per un motivo plausibile.

Io non credo che la ragionevolezza del motivo e il fatto di avere annunciata prima la sospensione possano influire di molto. Il motivo, pure essendo plausibile, può derivare da colpa dell'Impresario il quale non seppe a tempo prevedere ciò che pure avrebbe dovuto e potuto prevedere; e d'altra parte annunciando tempo prima la sospensione egli non fa che adempiere a un dovere, senza che perciò scompaia

(1) Lacan & Paulmier, *Législation et jurisprudence des Théâtres*, vol. II, n. 448. Paris, 1853.

la sua responsabilità: certo che il danno che soffre un possessore di biglietto sarà maggiore quando gli sia annunciato il riposo solo allora che entra nel teatro, ma danno vi può essere egualmente allorchè l'annunzio sia stato dato tempo prima, ed è quindi in ogni modo risarcibile.

6. Molte volte l'Impresa, o non trovando convenienza a dare lo spettacolo annunciato, o essendo impossibilitata a fare ciò, lo sostituisce con un altro: in questo caso è necessario distinguere se la sostituzione fu resa nota prima che lo spettacolo incominciasse, oppure quando gli spettatori erano già entrati nella sala. Nella prima ipotesi il possessore del biglietto che nonostante l'annunzio della sostituzione entra nel teatro, si reputa abbia accettata la nuova proposta che gli ha fatto l'Impresa, come lo dimostra il fatto suo; chè, se avesse voluto protestare e avere il rimborso del prezzo del suo biglietto come ne aveva diritto, non avrebbe agito così: qui il consenso si fonda sul principio di contraddizione, ossia si argomenta il consenso perchè il dissenso sarebbe stato in contraddizione coi fatti.

Nella seconda ipotesi gli spettatori cui è fatto noto il cambiamento quando erano già entrati nel teatro, hanno la scelta tra il rimborso del prezzo del biglietto e il nuovo spettacolo; e certo si reputerà accettata la sostituzione da tutti quelli che rimangono fermi al loro posto.

Le suesposte regole ricevono piena applicazione anche allora che lo spettacolo sostituito abbia una importanza maggiore del primo. Lo spettatore non può in nessun caso essere costretto a godere di una rappresentazione che non sia quella annunciata negli affissi, avendo come ogni altro creditore il diritto di rifiutare una cosa diversa da quella dovutagli, quantunque il valore della cosa offerta sia eguale od anche maggiore (Cod. civ., 1245).

Riguardo alla sostituzione di spettacolo, fu deciso in Francia il caso seguente riferitoci dal Lacan (1).

Certi signori Garnier e Michel Paléologue chiesero dinanzi al tribunale al direttore dell'Opéra la restituzione del biglietto per il cangiamento dello spettacolo. Tale cangiamento aveva avuto luogo dopo l'acquisto del biglietto, ma l'impresario aveva offerto il prezzo dei

(1) Lacan & Paulmier, *op. cit.*, vol. II, n. 491.

biglietti a coloro che li avessero restituiti, e ciò per molti giorni prima della rappresentazione: pur nonostante questi signori avevano conservato i loro fino all'ultimo giorno, e non erano venuti a restituirli che al momento in cui non era più possibile esitarli.

Il direttore si rifiutò di riprenderli, ed il tribunale sanzionò il suo rifiuto.

Della giustizia di questo giudicato vi è però luogo a dubitare.

A quanto sembra il direttore dell'Opéra aveva bensì annunciato che sarebbe stato restituito il prezzo dei biglietti a coloro che li avessero riconsegnati, ma non si era però fissato un limite perentorio a questa restituzione: ora come poteva il direttore dell'Opéra rifiutare il rimborso del biglietto a chi si presentava il giorno stesso in cui la rappresentazione andava in iscena?

Il fatto che al momento in cui i biglietti furono restituiti non erano più esitabili non ha certo alcun valore. L'acquirente di biglietti non è tenuto a sapere se vi sia o no molta affluenza di compratori al camerino del teatro per misurare in base ad essa l'epoca della sua restituzione; e d'altra parte non apposto alcun termine, io credo che il diritto di esigere la restituzione del prezzo del biglietto competa fino al momento in cui il teatro si apre per lo spettacolo.

E perchè si dovrebbe ammettere un principio contrario?

Se l'Impresa sente danno dalla mancata vendita dei biglietti restituitile all'ultimo giorno, lo imputi a sua colpa, e allora *qui culpa sua damnum sentit, damnum sentire non videtur.*

Toccava a lei fare le sue diligenze per costringere gli spettatori a chiedere in tempo utile il rimborso dei biglietti, assegnando a tale scopo un termine perentorio oltre il quale essi non saranno più accettati.

Può anche accadere che lo spettacolo annunciato subisca delle modificazioni durante il corso della rappresentazione, vuoi per improvvisa indisposizione di un artista, vuoi per altre cause.

Vi sarà allora sempre luogo al rimborso del prezzo del biglietto?

La questione non si può risolvere se non interpretando l'art. 1165 del Codice civile là dove parla di soddisfacimento della obbligazione.

Non è qui luogo di arrischiarci in un ampia discussione che uscirebbe fuori dei limiti e degli scopi del nostro lavoro: in ogni modo

noi crediamo che per dare luogo all'applicazione della condizione risolutiva tacita, l'inadempimento di una delle parti debba essere di tale natura che l'altra non possa per esso conseguire l'utilità che dalla contrattazione si riprometteva; in altri termini ci sarà inadempimento ai sensi dell'articolo 1165 solo allorchè l'inadempimento intacca la sostanza stessa della prestazione che una delle parti deve all'altra: a tutti gli altri casi provvederà l'articolo 1218 che stabilisce una indennità in favore di colui al cui riguardo non fu esattamente adempiuta l'obbligazione.

Applicando quanto venimmo fin qui dicendo al nostro caso, è chiaro che non ogni cambiamento di rappresentazione durante la stessa dà luogo al rimborso del prezzo del biglietto: per giungere a questa conseguenza è necessario che il godimento, che lo spettatore si ripromettevа, sia stato alterato in guisa che, se tale snaturamento fosse stato conosciuto all'epoca della compra del biglietto, questa non avrebbe avuto luogo: è quindi più che altro un giudizio di fatto, e starà al prudente arbitrio del giudice il valutare caso per caso se ci sia adito ad una azione di risoluzione del contratto o al semplice risarcimento dei danni.

7. L'articolo 1246 del Codice civile stabilisce che il debitore non può costringere il creditore a ricevere in parte il pagamento di un debito ancorchè divisibile. Infatti dal momento che il debitore è tenuto ad adempiere esattamente l'obbligazione, un pagamento parziale non può mai corrispondere all'esatto adempimento voluto dalla legge; e d'altra parte l'articolo 1204 stabilisce che l'obbligazione che è capace di divisione deve eseguirsi fra debitore e creditore come se fosse indivisibile. Nel nostro caso la prestazione dovuta come pagamento è la rappresentazione, ma non varia per questo la regola che è generale dal momento che *creditorum appellatione non hi tantum accipiuntur qui pecuniam crediderunt, sed omnes quibus ex qualibet causa debetur*. La sospensione avvenendo quando fu soddisfatta parte del debito, ossia fu già data parte della rappresentazione, converte l'impresa in un debitore che ha adempito parzialmente alla sua obbligazione e che si è quindi reso inadempiente verso l'altra parte; nè la promessa di dare la parte di spettacolo rimanente un' altra sera varrebbe a mutare la sua condizione, appunto per la indivisibilità della prestazione. Ora è a chiedersi, è qui applicabile l'articolo 1165?

Non esitiamo ad affermarlo. Ma quali saranno gli effetti della risoluzione nel nostro caso? Il Codice civile all'articolo 1158 dice che la condizione risolutiva agisce rimettendo le cose nello stato in cui erano, come se l'obbligazione non avesse avuto luogo, e all'articolo 1164 soggiunge che essa obbliga soltanto il creditore a restituire ciò che ha ricevuto. Che le cose non possano rimettersi nello stato in cui erano prima dell'acquisto del biglietto, e che lo spettatore non possa disfarsi del godimento di quella parte di rappresentazione per restituirla all'Impresa, facilmente si comprende; ma non per questo cesseranno gli effetti della risoluzione. Il godimento parziale dello spettatore potrà bene essere valutato pecuniariamente dal momento che un valore si attribuisce a quello totale, e le cose potranno *intellectu* rimettersi allo stato *quo ante*, senza pregiudizio di nessuna delle parti; chè sarebbe contrario alla equità che lo spettatore potesse esigere il rimborso del prezzo totale del biglietto dal momento che ha goduto di parte della rappresentazione. È necessario adunque valutare questo godimento parziale, e ciò non avverrà certo seguendo il criterio della proporzionalità, cosicchè a chi non vide, per esempio, i primi due atti del *Lohengrin* non si attribuisca che la metà del prezzo sborsato, poichè è da tenere in considerazione che tanto le opere musicali, quanto le drammatiche, vanno considerate come risultanti da un complesso di parti che si intrecciano tra loro in modo da formare un tutto indivisibile specialmente dal lato del loro godimento, cosicchè colla soppressione di alcuna di esse questo non solo può venire grandemente scemato, ma quasi estinto del tutto: minore invece sarebbe il pregiudizio dello spettatore quando si trattasse di uno spettacolo diviso in più parti tra le quali non passi alcun nesso, ma tra di loro collegate solo per formare un programma, quasi accidentalmente. In ogni modo spetterà al giudice determinare caso per caso la parte del prezzo sborsato che l'impresa deve restituire allo spettatore. Esaminiamo ora i casi più frequenti di sospensione.

α) *Sospensione dovuta all'ordine dell'autorità di P. S.* — L'articolo 41 della legge di P. S. 30 giugno 1889 dà facoltà alle autorità locali di P. S. di sospendere la rappresentazione o declamazione di qualunque produzione già incominciata che per circostanze locali dia luogo a disordini. Potrà l'ordine di questa autorità attribuirsi a

caso fortuito o a forza maggiore? Non sempre. Molte volte la possibilità di disordini poteva ragionevolmente prevedersi dalla Impresa, come nel caso in cui essa siasi ostinata a mantenere un cantante malviso al pubblico, o abbia lasciato introdurre nella rappresentazione frasí che gettate in quel dato ambiente provocarono disordini. È necessario insomma indagare volta per volta se a favore dell'Impresa militi quell'assenza di dolo e di colpa che è conseguenza di chi adopera nella esecuzione di un contratto la diligenza propria di un buon padre di famiglia.

Al successivo articolo 44 la suddetta legge poi dice: « In caso di tumulto o di gravi disordini per la incolumità pubblica, i funzionari di cui all'articolo precedente faranno sospendere o cessare lo spettacolo intimando lo sgombero del locale ove occorra. Qualora il disordine avvenga per colpa di chi dà o fa dare lo spettacolo, potranno fare restituire agli spettatori il prezzo di ingresso ».

Ma come mai può sostenersi questo articolo 44 di fronte al 1165 del Codice Civile? Come mai il funzionario di P. S. potrà sostituirsi al giudice, sia nel valutare la colpa dell'impresario, sia nell'applicare la condizione risolutiva la quale non opera già *ipso iure*, ma *officio judicis?* Io non so. Ma poi che vale per la restituzione del prezzo del biglietto che l'Impresa sia o no in colpa? Questo potrà avere un'importanza relativamente al risarcimento dei danni, non riguardo alla risoluzione del contratto che avviene nonostante il caso fortuito e la buona fede dell'impresario.

β) *Sospensione dovuta all'incendio.* — Anche nel caso che la interruzione sia dovuta all'incendio o ad altro accidente, si dovrà sempre applicare il principio da noi già esposto. Dalloz ricorda un caso a lui accaduto al Teatro *des Nouveautés* dove, essendo mancata improvvisamente la luce del gas, la sala rimase completamente buia. S'intende sempre però che la determinazione del caso fortuito e della forza maggiore, se ha effetto avuto riguardo al risarcimento dei danni, non esonera però, come dicemmo, l'Impresa dal restituire quanto il magistrato giudicherà tenendo conto del momento in cui avvenne la sospensione, poichè per comune consenso degli scrittori la condizione risolutiva tacita, opera indipendentemente dalla presenza o no di buona fede nell'Impresario, dal caso fortuito e dalla forza maggiore.

Confondono quindi gli scrittori di cose teatrali (1) quando sentenziano che il rimborso del prezzo non potrebbe esigersi allorchè la rappresentazione fosse stata interrotta per forza maggiore, portando all'uopo l'esempio dell'ordine della autorità e dell'incendio, e sostenendo che solo tale diritto sorgerebbe quando il fatto fosse avvenuto per colpa o negligenza dell'Impresario. Il Rosmini giustifica questa sua opinione dicendo: « diffatti essendosi data una parte dello spettacolo, l'Impresa non mancò per fatto proprio alla sua obbligazione, e sarebbe poi praticamente assai difficile il determinare una restituzione parziale in confronto del godimento avuto ».

Lasciando andare la difficoltà della determinazione della entità del rimborso, la quale non può togliere mai nulla al principio, che valore ha l'osservazione che l'Impresa non mancò per fatto proprio alle obbligazioni assunte poichè si era già data parte dello spettacolo? Sta sempre il fatto che io ho pagato per godere, ad esempio, il *Crepuscolo degli Dei*, e non ho potuto udirne che il primo atto — che quindi voi Impresario non avete adempito alla vostra obbligazione di farmeli godere tutti e tre — che perciò non è giusto riteniate l'intero prezzo sborsato — che però siccome l'evento è dovuto a caso fortuito o a forza maggiore, io non ho azione per il risarcimento dei danni. Ecco tutto. L'Impresario lucrerebbe indebitamente trattenendo il prezzo del godimento totale mentre questo non si è effettuato se non in parte, quindi è tenuto a restituire sempre una parte del prezzo ricavato, e al risarcimento dei danni tutte le volte che la sospensione dello spettacolo sia imputabile a sua colpa o dolo.

8. Di frequente, specie trattandosi di opere musicali, alla produzione o allo spartito si fanno subire dei tagli, sia per la mole soverchia del lavoro, sia per il desiderio di secondare i gusti del pubblico il quale presumibilmente all'audizione totale dell'opera si annoierebbe. *Quid iuris* in questi casi? Certo che dal momento che nell'affisso esposto al pubblico l'Impresario promise di dare una data opera, non si libera dalla sua obbligazione se non dandola tutta, cosicchè a rigore di legge si dovrebbe ammettere in favore dello spettatore una indennità in tutti i casi. Ma due osservazioni si ren-

(1) Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, n. 284. Milano, 1893. — Ascoli, *Giurisprudenza teatrale*, n. 271. Firenze, 1871.

dono necessarie al riguardo: 1° che trattandosi qui di contratto soggetto alla legge commerciale, gli usi teatrali, in difetto di convenzioni tra le parti, lo governano; 2° l'articolo 1124 del Cod. Civ. dice che i contratti non obbligano solo a quanto è nei medesimi espresso, ma a tutte le conseguenze che secondo l'equità, l'uso e la legge ne derivano. — In base ad esse io credo che una volta provato l'uso di eseguire una determinata opera omettendone qualche brano, l'Impresario non sia tenuto ad alcuna indennità verso lo spettatore.

Ma prima di venire ad una giuridica dimostrazione di questo principio, esaminiamo un caso particolare su cui la giurisprudenza francese ebbe a pronunciarsi.

9. Il Teatro dell'Opéra diede parecchi anni or sono la traduzione del *Freyschütz* di Weber adattata alle scene francesi, annunziando la riproduzione generica dell'opera del maestro. Un dilettante di musica avendo notato delle gravi mutilazioni nella messa in scena di essa, mosse azione al direttore del teatro per il risarcimento dei danni. La sua azione fu respinta, e si decise che se è a deplorarsi in massima che sul cartello un direttore di teatri annunzi al pubblico come integre delle opere mutilate nella loro esecuzione, non pertanto lo spettatore che assistette alla rappresentazione nella quale l'opera non subì altre mutilazioni all'infuori di quelle subite in origine, non può per causa di tale fatto che doveva attendere e soffrire con rassegnazione, reclamare alcuna indennità, quindi non esservi diritto alla restituzione di tutto o parte del prezzo del suo biglietto.

In conclusione era all'uso generale e costante che la sentenza si riportava, e giustamente.

10. Gli scrittori però commentano questo giudicato in diversi modi. Il Dalloz (1), riportandosi al principio che un prodotto non può essere annunziato diversamente da ciò che è, e costituire frode il nasconderne un cambiamento che ne affetta essenzialmente la natura, ritiene che i mezzi presentati da un direttore di un teatro non possono essere ammessi, in quanto egli giustifichi coll'ordine della autorità la mancata riproduzione dell'opera identica all'originale; ed osserva che in ogni modo esso doveva fare conoscere cogli affissi il vero

(1) Dalloz, *Répert. Jurispr.*, voce *Théâtre*, n. 142.

carattere dell'opera che si doveva rappresentare. Per quanto riguarda il principio che la sentenza veniva a sanzionare, ammettendo una specie di notorietà che rettificava l'affisso, ne fa notare la discutibilità perchè, dice, « la notorietà, sempre insufficiente, non può mai giungere a tutti gli individui che compongono un pubblico; non si può sapere in quale momento cominci ad esistere ». Passa quindi ad esaminare per analogia il caso di uno che acquista un volume come contenente la traduzione di un'opera, mentre invece vi sono soppressi punti importanti, e conclude col dire che se l'eccezione di notorietà non gioverebbe al libraio per correggere le inesattezze del titolo del suo libro, non deve neppure giovare all'Impresario per correggere quelle dell'affisso. Però non biasima il giudicato del tribunale della Senna, molto più che prima intenzione dell'attore sembra fosse quella di fare riconoscere giudizialmente che non si può trafficare su di un'opera caduta nel dominio pubblico, se non alla condizione di lasciarla tale e quale la fece l'autore, e di riprodurla nella sua integrità. Questo principio, soggiunge, non esiste nella nostra legislazione; al più si potrà fare questione per sapere se sia desiderabile che vi sia introdotto. Il tribunale dunque non poteva dare ragione neppure indirettamente a delle pretese che non avevano una base giustificata nella nostra legislazione sulla proprietà letteraria ed artistica. L'Ascoli (1) si esprime così: « A mio avviso il principio adottato da quel tribunale è ben pericoloso ed ingiusto, e per quanto insolita e speciale si presenti la questione, non è per ciò che debbasi negare applicazione ai principî generali. Quantunque l'opera così mutilata fosse autorizzata dalla prefettura, ciò nulla toglieva al diritto della parte contrattante, che non è punto legata a quelle autorizzazioni ». Anche egli poi a sua volta procede per analogia col disposto dell'articolo 1498 del Codice Civile riguardante la vendita, ove è stabilito che il venditore è tenuto a garentire la cosa venduta dai vizi e difetti occulti che la rendono non atta all'uso cui è destinata, o che ne diminuiscono l'uso in modo, che se il compratore li avesse conosciuti, o non l'avrebbe comprata, o avrebbe offerto una somma minore. Conclude poi notando che nel caso attuale il tribunale bene avrebbe giudicato respingendo l'azione contro l'impresario per una circostanza

(1) Ascoli, *op. cit.*, n. 296.

speciale del processo, che cioè l'opera *Freyschütz* da oltre due anni era stata sempre rappresentata con quella soppressione, il quale fatto lasciava supporre una notorietà che rettificava le annunciazioni dell'impresa ed escludeva la slealtà condannata dalla giurisprudenza di tutte le nazioni civili rapporto ai titoli delle opere letterarie che presentano grande analogia cogli affissi dei pubblici spettacoli.

Ma non fu appunto così motivata la sentenza, almeno stando a quanto riferisce il Dalloz?

Il Rivalta (1) ammette a favore dello spettatore un indennizzo, e dice: « si pensa tuttavia da taluno che basti per escludere la slealtà commerciale e purgare l'impresa dalla taccia di mala fede, che sia notoria la soppressione e riduzione di certe parti dell'opera annunciata, sebbene questa notorietà non possa a rigore prestabilirsi come regola invariabile, non sapendosi da quale momento esista, nè valendo per la universalità dei cittadini.

11. A noi sembra indiscutibile che dal momento che il contratto tra impresario e possessori di biglietti ordinari è governato dalla legge commerciale, e questa antepone ai principî stessi del Codice Civile gli usi commerciali, non si possa giudicare diversamente dal Tribunale della Senna; chè se anche si dovessero applicare le regole del Codice Civile, l'art. 1124 potrebbe lasciare adito ad una eguale soluzione. Nè certo il citare, come fa l'Ascoli, l'articolo 1498 del Codice Civile torna in suo favore. Volendo adattare quell'articolo al contratto tra impresa e possessori di biglietti si dovrebbe dire: l'impresario è tenuto a garantire la rappresentazione annunciata dalle alterazioni o riduzioni occulte che ne snaturano il godimento in modo che se il compratore di biglietti le avesse conosciute, o non li avrebbe comprati, o avrebbe offerto un prezzo minore. Ma nel caso Freyschütz si può proprio con serietà sostenere che se l'impresario avesse annunciato negli affissi che l'opera non era stata tradotta nella sua totalità, ma escludendo le tali e tali parti, gli spettatori non avrebbero comprato il biglietto? Non lo credo. Bisognerebbe dimenticare che il pubblico non corre certo al teatro per farvi della critica, come quel musico, ma spintovi dalla curiosità e dalle insistenze della *réclame*. Poco gli importa di sapere se una scena di

(1) *Storia e sistema del diritto dei Teatri*. Bologna, 1888.

un'opera sia stata o no soppressa, a meno che non gli si voglia riconoscere una competenza musicale che in generale non ha, e che assolutamente non può avere trattandosi di opere nuove, e la di cui mancanza rende appunto difficile la valutazione del *vizio* della rappresentazione, e assurda l'asserzione che se esso si fosse conosciuto a tempo, il biglietto non si sarebbe acquistato.

Concludendo adunque non ogni taglio alla rappresentazione può assolvere l'Impresa dall'obbligo di indennizzare lo spettatore che agisce pei danni, ma è necessario che un uso generale e costante lo giustifichi. E a proposito di usi teatrali giova qui ricordare quanto decise la Cassazione di Firenze (*Legge*, annata 1887, I, 621), essere cioè attendibili in materia teatrale le consuetudini generali invalse nei grandi centri e nei primi teatri, senza avere riguardo a quello che si è praticato nei teatri secondari; nè ogni città di provincia potere accampare in proposito la sua consuetudine.

12. Può accadere, e non ne mancano esempi, che l'Impresario per solleticare la curiosità del pubblico e fare affari, ricorra al comodo espediente di annunciare una produzione con un titolo diverso da quello che le è per uso attribuito, spacciandola così per nuova. In questo caso è aperta per lo spettatore un'azione di annullabilità del contratto che è intervenuto tra lui e l'Impresa per l'errore in cui egli è caduto?

La legge all'articolo 1110 stabilisce che l'errore di fatto non produce la nullità del contratto se non quando cade sopra la sostanza della cosa che ne fu l'oggetto; e per sostanza comunemente si intende alcuna delle qualità essenziali della cosa caduta in contratto, di quelle qualità cioè che furono motivo determinante del contratto stesso. Ma anche talune di quelle qualità ordinariamente secondarie, ma eccezionalmente decisive avuto riguardo all'intenzione dei contraenti possono acquistare il carattere giuridico di sostanza della cosa all'effetto di aprire adito alla nullità per vizio di consenso (1).

Ora è certo che in fatto di spettacoli teatrali la novità è una di quelle qualità secondarie la di cui mancanza dà adito all'annullabilità per errore che vizia il consenso.

Ma annullato il contratto, può essere l'Impresa tenuta anche al

(1) GIORGI, *Teoria delle obbligazioni*, Libro II, parte II, n. 62.

risarcimento dei danni verso lo spettatore? Certo, quando si provi la sua colpa, il che diventerà facile nel caso presente trattandosi di un Impresario che tenta di ingannare il pubblico spacciando come nuova una produzione che tale non è; nè sarà necessario che di tale novità abbia menato scalpore negli affissi, chè, il fatto solo di avere attribuito un titolo non conosciuto ad una produzione nota, palesa la sua intenzione di sorprendere la buona fede del pubblico.

13. Un caso frequente nelle vicende dei teatri è quello del rimpiazzamento di un attore con un altro che, vuoi per indisposizione, vuoi per altra causa non può per quella data sera prendere parte alla rappresentazione, mentre il suo nome era stato annunziato negli affissi.

La giurisprudenza in Francia ha avuto campo, appunto per la frequenza del caso, di pronunciarsi in proposito in parecchie decisioni: riferiamo qui le più importanti in base alle quali potremo proporre anche noi una soluzione giuridica alla questione.

14. Il tribunale di commercio il 10 ottobre 1843 nella causa del signor Fournié Saint-Amand che dimandava al direttore dell'Opéra il risarcimento dei danni per il fatto che l'Amministrazione del Teatro, dopo aver annunziato il signor Duprez negli affissi, l'aveva fatto rimpiazzare nello spettacolo dal signor Marié, respinse la sua azione attesochè assai prima dell'ora nella quale egli aveva acquistato il suo biglietto, l'Amministrazione aveva fatto annunziare al pubblico per mezzo di liste sopraposte agli affissi che Duprez avrebbe rimpiazzato Marié.

Più recentemente la giurisprudenza francese registra altri due casi. Certo signor Meignan nel dicembre 1876 prese al Teatro Lirico 4 poltrone di orchestra per la 23ª rappresentazione del *Paolo e Virginia*, la quale ebbe luogo il 5 gennaio 1877. Il tenore Capoul che sosteneva ordinariamente la parte di Paolo in quello spettacolo, fu in quella sera impossibilitato a cantare, e perciò l'Impresa lo fece rimpiazzare da Engel, dando avviso al pubblico di tale sostituzione.

Il signor Meignan si presentò per occupare i posti acquistati, ma poi, letto quell'annunzio, reclamò al camerino il rimborso del prezzo di essi, ossia L. 48, e dietro rifiuto avutone, citò Vizentini direttore del Teatro dinanzi al giudice di pace chiedendo la restituzione delle L. 48, prezzo dei posti, più L. 50 a titolo di risarcimento di danni.

Fu accolta la domanda dell'attore condannando Vizentini. La sentenza è così motivata: Attesochè per respingere l'azione il convenuto pretende che rilasciando i posti di cui è questione, adempia fedelmente alla sua promessa; attesochè non fu negato dal mandatario di Vizentini che gli affissi del Teatro annunciassero che Capoul canterebbe nel *Paolo e Virginia;* che benchè i biglietti rilasciati a Meignan non facessero menzione del nome di questo attore, non è però meno vero che essi non sono, per così dire, che la conseguenza degli affissi attaccati per cura del Direttore che promette al pubblico la interpretazione di questa o quella produzione da parte di questo o quell'attore; che non è se non confidando nella fede delle convenzioni che Meignan locò i posti di cui si tratta unicamente per udire Capoul, chè altrimenti non avrebbe consentito a pagare quei posti al prezzo doppio dell'ordinario; attesochè dal momento che le promesse fatte al pubblico per mezzo degli affissi non furono mantenute, le persone che avevano locato dei posti non erano dal loro canto obbligate a piegarsi ai capricci del direttore del Teatro Lirico:

A buon diritto Meignan ha ricusato di prendere possesso dei posti assegnatigli, reclamando invece la somma a tale effetto sborsata: gli sono inoltre dovuti i danni-interessi per il pregiudizio che provò essendo obbligato a fare delle pratiche e a perdere del tempo per ottenere una soddisfazione che Vizentini gli avrebbe dovuto dal momento stesso in cui sorse la questione.

Dalla sentenza del giudice di pace Vizentini interpose appello adducendo: che Meignan prese i suoi biglietti molti giorni prima di quello in cui doveva avere luogo la 23ª rappresentazione del *Paolo e Virginia* e quando nessun affisso indicava quali artisti avrebbero fatto parte di essa; che era vero che Capoul cantava ordinariamente nella parte di Paolo, ma che bisogna però sempre temere che quando che sia un cantante sia preso da un male di gola, alla quale eventualità provvedono appunto i direttori previdenti annunziando, specie per le produzioni che hanno grande successo, le parti in doppio, come appunto aveva fatto egli e come anche i giornali avevano reso noto pubblicando il nome di Engel come colui che doveva rimpiazzare Capoul in caso che quest'ultimo non potesse cantare; che l'intenzione di Meignan acquistando i biglietti non poteva essere stata solo quella di vedere Capoul, ma bensì quella di vedere nel suo

complesso la nuova opera di Massé che faceva correre tutta Parigi, e nella quale altri artisti di cartello, oltre Capoul, vi cantavano; che ciò che lo attirava sopratutto era il lavoro musicale; che il direttore del teatro non aveva certo potuto obbligarsi per mezzo dei suoi preposti alla vendita dei biglietti che la tale parte sarebbe stata interpretata da questo o quell'attore; che se la preferenza personale per un artista potesse dare luogo a rimborso del prezzo del biglietto in mancanza di esso, le imprese teatrali non potrebbero sussistere; che i biglietti furono venduti a Meignan senza garantire il nome di alcun artista; che l'avviso per la 23ª rappresentazione non era stato pubblicato quando Meignan prese, giorni prima, il suo biglietto; che dal momento che le 4 poltrone di orchestra furono messe a sua disposizione e non le volle accettare, non poteva reclamarne il prezzo alla direzione del teatro.

Da parte di Meignan si rispondeva: che gli affissi del teatro Lirico annunciavano che tutti i giorni la parte di Paolo era cantata da Capoul; che Meignan sulla fede di questi affissi aveva preso i biglietti per la sera del 5 gennaio dovendo credere che in quella, come in tutte le altre, la parte sarebbe stata interpretata da Capoul; che il valore dell'attore e la sua persona stessa erano una attrattiva per il pubblico ad accorrere alle rappresentazioni del *Paolo e Virginia*; che ciò che Meignan voleva vedere era la rappresentazione nel suo genuino allestimento, ciò che voleva udire erano gli artisti di cui tutta Parigi aveva parlato; che un contratto si era formato tra il direttore del teatro lirico e gli acquirenti dei biglietti per la rappresentazioee del *Paolo e Virginia*; che Vizentini aveva fatto annunciare nei giornali che aveva scritturato Capoul per cantare nella parte di Paolo; che essendo tutti i giorni il nome di Capoul scritto *en vedette* sugli affissi, era certo che Vizentini voleva attirare il pubblico col nome del tenore in voga; che tutti questi appelli al pubblico obbligavano naturalmente il direttore; che era in presenza di queste obbligazioni che il pubblico acquistava i biglietti anticipatamente; che quindi dal momento che l'attore il quale era una delle principali attrattive per il pubblico non potea cantare, la condizione sotto la quale il pagamento aveva avuto luogo nòn realizzandosi, il prezzo doveva essere restituito.

Il tribunale della Senna nella sua sentenza dopo di avere osser-

vato: che nel silenzio delle convenzioni si deve interpretare dalla natura e oggetto del contratto; che quindi nella specie la locazione dei posti non potea dare diritto se non a reclamare nel giorno per la rappresentazione fissata, la immissione nel possesso dei posti designati; che diritti più estesi non poteano attribuirsi a Meignan, dal momento che non aveva provato che la locazione da lui fatta lo fosse sotto la condizione che gli artisti il di cui nome figurava abitualmente in testa agli affissi come parte importante del successo dell'opera, e specie quello la di cui assenza motivava il suo reclamo, concorressero a questa rappresentazione; che era incontroverso che il giorno in cui questa locazione ebbe luogo, gli affissi annuncianti le rappresentazioni ulteriori, e nella specie la 23ª, non contenevano alcuna indicazione quanto al nome degli attori; che perciò il tribunale non doveva cercare, nella interpretazione di contratti di tale natura, le preferenze personali di ciascun spettatore; che l'indisposizione accidentale, spesso improvvisa di un artista e il suo rimpiazzo costituiscono uno degli eventi di cui il pubblico che frequenta i teatri sa che deve tenere conto quando acquista i posti molti giorni prima; che la rappresentazione dell' opera aveva del resto conservato nell'insieme il carattere che fino lì aveva avuto, e che quindi non potevano venire modificati gli effetti del contratto; che non calzava il paragone tra l'esecuzione di un'opera musicale, il valore della quale è indipendente dalla sua interpretazione e il di cui successo si afferma con numerose rappresentazioni, e l'audizione di un artista che figura eccezionalmente sulla scena, e il di cui valore costituisce la principale, se non l'unica, attrattiva della rappresentazione; che d'altra parte Vizentini aveva soddisfatto alla sua obbligazione mettendo a disposizione di Meignan i 4 posti da lui fissati; — dichiarava Meignan mal fondato nella sua domanda.

Nello stesso anno 1877, un mese dopo, il Tribunale della Senna decise in Appello una causa analoga che erasi già dibattuta tra lo stesso Vizentini e certo signor Rozier dinanzi al giudice di pace, ribadendo il principio antecedentemente accettato.

15. Le tre sentenze surriferite non decidono tutte lo stesso caso: quella del tribunale di Commercio della Senna del 10 ottobre 1843 pone il principio che se il cangiamento dell'attore fu notificato al pubblico con affissi o mediante avvertimento del direttore prima che

lo spettacolo incominciasse, e lo spettatore non reclamò restando invece al suo posto, non c'è diritto a rimborso del prezzo del biglietto; quelle invece del Tribunale della Senna del 28 novembre e del 14 dicembre 1877 stabiliscono che il possessore di un biglietto fissato prima non ha diritto a rimborso del prezzo di esso quando nella rappresentazione cui ha diritto d'assistere uno o più attori siano stati sostituiti.

Non si può che ammettere il primo principio: dubito invece e non poco del secondo.

Anzitutto non convengo col tribunale della Senna là dove dal fatto che l'Impresario non si era obbligato per quella data rappresentazione nè cogli affissi, nè con clausola speciale scritta nel biglietto, deduce senza altro l'assenza dell'obbligazione da parte sua verso l'acquirente del biglietto a fare dare la rappresentazione con artisti determinati. La legge stabilisce che nei contratti si deve indagare quale sia stata la comune intenzione dei contraenti, perciò qui non si doveva fare altro che una indagine psicologica, e chiedersi: il nome di Capoul che figurava come un artista importante, ed era anzi protagonista nel *Paolo e Virginia,* fu sì o no per l'acquirente del biglietto il motivo determinante al contratto? Il tribunale osserva che non fu solo per udire Capoul, ma per vedere l'opera intera che i biglietti furono comprati; ma il dire questo non basta, come pure è inesatto l'asserire che il valore di un'opera musicale è indipendente dalla sua interpretazione, perchè se ciò può essere vero per chi è versato nella musica, non lo è per la generalità degli spettatori, i quali più che all'esatta osservanza delle regole dell'armonia si esaltano agli sfoggi di voce del cantante: l'esperienza di tutti i giorni lo conferma. In ogni modo nel caso attuale io credo non si possa negare con serietà che i biglietti non sarebbero stati comprati se si fosse saputo che Capoul non cantava, data la celebrità di quel cantante e il vanto che ne menava l'impresa, la quale strombazzando il suo nome ai quattro venti dimostrava appunto di confidare non solo nel valore dell'opera, ma anche in quello del suo protagonista. Certo però che l'asserire che fa Meignan d'essere venuto solo per Capoul, pecca di esagerazione, molto più che si trattava qui di un'opera che faceva le sue prime comparse sulle scene.

Intanto in via generale teniamo fermo questo: che il desiderio di

udire un artista di fama se non può dirsi il motivo unico determinante all'acquisto dei biglietti, specie se si tratta di opere nuove, è però un motivo tale che, conosciuta la mancanza dell'artista, il biglietto non si sarebbe comprato.

Ma, ribatte il tribunale, quando fu mai promesso che Capoul avrebbe cantato nella 23ª rappresentazione? Non certo negli affissi, i quali all'epoca dell'acquisto dei biglietti non erano stati pubblicati, non nei biglietti venduti. Ma neppure questo basta: è certo che l'impresario annunciava Capoul come protagonista; che tale lo dicevano gli affissi che quotidianamente si pubblicavano; vi era quindi la legittima presunzione che esso avrebbe cantato nella parte di Paolo anche nella 23ª rappresentazione. Che importa che gli affissi per quella sera non fossero ancora stati esposti al pubblico? In mancanza di essi, una base il contratto intervenuto tra impresa e spettatori la deve pur avere, ed è certo costituita dagli affissi ordinari di tutti i giorni: ammettendo il contrario si verrebbe a sanzionare ogni arbitrio dell'impresario.

Crediamo quindi che nei casi in cui si fissano in antecedenza i biglietti per una data rappresentazione, in difetto di patti speciali, gli affissi del giorno stesso dell'acquisto siano la fonte delle rispettive obbligazioni delle parti.

Così i diritti dei possessori di biglietti, sia in antecedenza, sia nel giorno medesimo in cui ha luogo la rappresentazione, vengono equiparati, e quindi la soluzione del caso in parola non può essere che comune sì agli uni che agli altri. Ma quale è questa soluzione? Vediamola.

16. Lo spettatore non ha solo il diritto di occupare il posto segnato nel suo biglietto, come sostiene il tribunale, non accorgendosi di dire una enormità, e di sanzionare in tal modo qualunque capriccio dell'impresa riguardo alla composizione dello spettacolo, ma anche quello di godere della rappresentazione nel tempo, luogo e modo annunziati negli affissi.

Ma non è forse violato questo suo diritto quando ad un attore ne è sostituito un altro? Non si può negare. Ma quali sono le conseguenze di questa violazione? Per dare una risposta giuridicamente inoppugnabile è necessario distinguere se l'artista occupava nello spet-

tacolo una parte primaria, contribuendo così colla sua personalità a dare valore anche al resto degli attori, oppure no.

Nel primo caso noi ammettiamo che la sostituzione dia diritto allo spettatore di essere rimborsato del prezzo del biglietto, nel secondo, nella migliore ipotesi, ad una indennità. La suesposta distinzione è basata sulla retta applicazione dell'art. 1165 Cod. Civ. L'impresa non può certo dirsi abbia adempito alle sue obbligazioni verso gli spettatori quando ad un artista, come si dice, di cartello, ne sostituì un altro qualunque; e l'inadempienza sua intacca certamente in modo grave il godimento che lo spettatore si riprometteva, e a costui per ciò solo dà diritto alla restituzione del prezzo sborsato. Ma questo non può ripetersi quando si tratta di una parte secondaria, perchè la sostituzione di essa poco può togliere di valore alla interpretazione generale dell'opera, e quindi al suo godimento: l'impresa si rende anche nel caso inadempiente, non così gravemente però da rendere necessaria l'applicazione dell'art. 1165, ma al più da dare luogo ad un rifacimento dei danni in base all'art. 1218, e ciò anche solo allora che il nome di quell'artista secondario figurasse nell'avviso, non essendo l'impresa tenuta a mantenere quello che non ha espressamente promesso.

Del resto una eguale soluzione discende anche applicando principii che il Codice Civile detta nei casi di errore di fatto che vizia il consenso; e non so come il tribunale a Rozier, che appunto in base all'errore eccepiva, la nullità della obbligazione abbia dato torto, opponendo che nel caso l'errore non cadeva sulla sostanza della cosa. La sostanza di una rappresentazione non è solo costituita da una qualunque messa in scena di essa, ma anche dalla sua interpretazione: chi potrebbe negare che quando Tamagno canta in un'opera non ne diviene parte sostanziale?

Ci affrettiamo dunque a concludere che lo spettatore in caso di sostituzione di un artista di grido o in genere di una parte primaria, ha diritto che gli sia restituito il prezzo del suo biglietto, sia che eccepisca la nullità dell'obbligazione perchè contratta per errore, sia la inadempienza in cui è caduto l'impresario.

17. La prestazione che l'impresario deve al possessore del biglietto, essendo fissata nei pubblici avvisi a un dato tempo, sottopone le rispettive obbligazioni delle parti ai principii che la legge detta

per le obbligazioni a termine. L'impresario quindi all'ora pattuita è tenuto a fare cominciare lo spettacolo, se non vuole cadere nelle condizioni di un debitore costituito in mora, se non vuole cioè essere costretto a risarcire i danni che dal ritardo derivano allo spettatore. Non vi è però qui luogo ad una rigorosa interpretazione del *dies interpellat pro homine* in quanto gli usi teatrali concedono delle dilazioni al cominciamento dello spettacolo, e questi usi vanno rispettati trattandosi qui di un contratto soggetto alla legge commerciale. Si potrebbe però anche sostenere che più che usi quelle dilazioni sono atti di tolleranza, i quali perciò non hanno nessuna importanza giuridica; ma una volta anche ammesso ciò rimarrebbe pur sempre difficile, per non dire impossibile, allo spettatore l'agire con successo per il risarcimento dei danni che possono derivargli da un lieve differimento, mentre l'impresa potrebbe sempre con facilità provare che il ritardo derivò da una causa estranea, a lei non imputabile, e liberarsi così dalle pretese dello spettatore.

In ogni modo anche quando il ritardo ecceda i limiti d'uso, lo spettatore si intende avere rinunciato agli eventuali diritti che da questo fatto in lui sorgono, ogniqualvolta rimanga fermo al suo posto, e non si curi di interpellare in proposito l'impresario o chi per lui.

18. Talune volte la rappresentazione per una causa qualsiasi non può venire data nel teatro annunciato negli affissi, e l'impresario la fa perciò mettere in scena in altro teatro della città. *Quid iuris* in questo caso?

L'art. 1249 del Codice Civile stabilisce che il pagamento deve farsi nel luogo fissato nel contratto, e questa regola non si riferisce solo alle somme di denaro, ma ad ogni qualunque *praestatio eius quod est in obligatione*. È certo quindi che anche lo spettatore, come ogni altro creditore, ha diritto che la rappresentazione venga data nel luogo pattuito.

Se questo suo diritto viene violato, allora non si può più dire che l'impresario abbia adempito alle sue obbligazioni, e sarà quindi tenuto al risarcimento dei danni verso lo spettatore.

(Continua).

Dottor Nicola Tabanelli.

“ IL MOMENTO PEROSIANO „

Il giudizio poco lieto con il quale, in alcune città di Germania, si è accolto, tanto dal pubblico che dalla critica, l'Oratorio di Don Lorenzo Perosi — *La Risurrezione di Lazzaro* — ha suscitato in una parte del giornalismo italiano vivaci proteste, ed ha dato occasione a pretese spiegazioni, le quali però — sia detto per amor del vero — mancano di attendibilità e di serietà.

Era naturale che gli autori principali di un entusiasmo alquanto artificiale, già a quest'ora, in parte vulnerato, e forse deplorato *toto corde*, era naturale dovessero cercare qualche spiegazione ai giudizî severi dei tedeschi. Ma via: siano essi discreti e giusti. Non era forse a prevedere che in Germania, una manifestazione artistica — geniale senza dubbio — ma troppo presto proclamata per l'opera caratteristica e potente di un genio, avesse a suscitare severi confronti e critiche rigorose? L'errore è stato quello d'aver gridato sin dal principio *al miracolo dell'arte nuova*, e d'aver permesso che l'eco di una tal voce risonasse clamorosamente in quel paese che dei grandi Oratorî di Bach, Haendel, Haydn, Mendelsshon, Beethoven, Liszt e Tinel, s'è fatto sangue del proprio sangue, carne della propria carne.

Non vale dire, come taluni, che la Germania non può esprimere in oggi severi giudizî, pari a quello recato sulla *Risurrezione di Lazzaro*, soltanto perchè essa, dopo Wagner e Brahms, non ha più dato un musicista compositore di genio. Mentre si può osservare che, dopo tutto, Bruckner, Reinecke, Rheinberger, Goldmarck, Max Bruck, D'Albert, Schilling, Richard Strauss, Ugo Wolf, Humperdinck sono compositori tali che da soli basterebbero a stabilire la fama musicale

di qualsiasi paese, è mestieri aggiungere come la poca produttività de' suoi artisti non significhi, nè possa significare affatto, mancanza di coltura nel popolo tedesco, ed incompetenza a giudicare di un'opera d'arte.

Per conto nostro invece, riteniamo che la cagione principale degli insuccessi di Perosi a Dresda, Francoforte e Berlino, risieda nel fatto che quei pubblici, abituati a ritornare ogni anno con religiosa avidità artistica alla *Passione* ed alla *Messa* di Bach; al *Giuda Maccabeo* ed al *Messia* di Haendel; al *Tobia* ed alla *Creazione* di Haydn; al *Cristo all'Oliveto* di Beethoven; al *Paulus* ed all'*Elia* di Mendelssohn; alla *Santa Elisabetta* di Liszt; al *Franciscus* di Tinel, al *Requiem tedesco* di Brahms, e quindi abituati alle forme severe e grandiose chiaramente delineate; alla complessità polifonica dello strumentale e delle voci; alla sobrietà dello stile classico e castigato, mal sopportarono le incertezze e le debolezze che qualche volta — forse troppo spesso — fanno capolino negli Oratorî di Don Lorenzo Perosi.

Ne sembra quindi assai discutibile il ragionamento dell' « *Osservatore Cattolico* », quando scrive: « *Non bisogna dimenticare che il pubblico berlinese è quasi — nella sua totalità — composto di protestanti, e che la rigidità luterana informa da ormai quattro secoli gli animi tedeschi alla freddezza glaciale di una incolore elevazione metafisica, spoglia di ogni sussidio di attrattive sensibili, ripugnante da ogni vivacità di passionalità religiosa* ».

A simili intenzioni estetiche, a tali criterî artistici crede dunque, il giornale cattolico milanese, siano improntati gli Oratorî citati più addietro, e tanto conosciuti sì a Berlino che a Dresda e Francoforte? Poche sere innanzi l'esecuzione della *Risurrezione di Lazzaro*, a Dresda si ripeteva, fra le più liete accoglienze, il *Franciscus* del cattolicissimo Tinel. Ritiene davvero l'*Osservatore Cattolico* che questo superbo lavoro del compositore fiammingo, possa edificare soltanto lo spirito di un pubblico rigidamente luterano, freddo, glaciale, metafisico?

Dio buono; perchè ricorrere a simili artificiose e speciose affermazioni?

*
* *

Don Lorenzo Perosi si presentava al pubblico di Germania non solo quale successore di Palestrina nel posto di direttore della Cappella Sistina, ma ancora per il restauratore ed il continuatore dell'arte di quel grande. Ora quale maggior ragione per la severa, ma pur giudiziosa critica tedesca, di mostrarsi diffidente e di rammentare a tutti che alla Germania — e diciamolo pure, ad essa sola — si deve d'aver accesa nel mondo la prima scintilla di restaurazione dell'arte palestriniana? Chi oserebbe contestare questo diritto alla nazione che promosse la completa ristampa, e prima organizzò grandiose esecuzioni delle opere del sommo genio italiano?

La sentimmo ripetere in tutti i toni la lieta novella: aver finalmente l'Italia *ritrovato il suo Palestrina!* Che più? Si ricorse persino al vaticinio del buon padre che ventisei anni addietro avea fatto battezzare il proprio figlio col sacro nome di *Pierluigi*. Ed intanto il numero leggendario delle *novantasette* Messe — che sono altrettanti capolavori consacrati da più di tre secoli di storia — composte dal maestro romano, si annunciava presto sorpassato dal suo ultimo successore. Si aggiungeva come ormai gli Oratorî che Perosi aveva in gestazione uguagliassero, in numero ed importanza, gli Oratorî di Bach, la cui anima si diceva trasfusa in quella del giovane maestro tortonese. Leggemmo allora, e si sparse per l'Europa l'edificante affermazione che, dopo l'organista di San Tommaso a Lipsia, nessuno avesse saputo trattare la *fuga* in pari maniera; e le parole *genio, capolavoro* si gridarono alto alto, nel più entusiastico inno di gioia!

Genio! *Essere o non essere.* E chi osasse negarlo, potrebbe errare come quegli che volesse ad ogni costo affermarlo aprioristicamente. Tale è il « caso Perosi! »

Bastano gli Oratorî finora creati per dare il diritto di proclamare in lui il *genio* ormai consacrato indissolubilmente? Forse per la rapidità con la quale egli, insofferente di ritornare sul proprio lavoro, va creando con foga impetuosa e con lena affannata? A Beethoven, a Bellini stesso allora, giudicati nelle medesime condizioni, si dovrebbe senz'altro negare il genio. Mentre poi in contrapposto a Verdi che, giunto a maturità, andò sempre domandando maggior tempo per i suoi più importanti capolavori, si dovrebbe dare la palma a

quel Pacini, il quale, in una vita artistica relativamente breve, dettò ben *centoquindici* spartiti teatrali.

Ma a posteriori noi vediamo rifulgere sempre più la stella che consacrò il genio di Verdi; anzitutto per l'arte sua, la quale resiste all'influenza ed alle ingiurie del tempo; poi per la sua potenza creatrice, così manifesta e virile anche nell'età in cui i maggiori si riducono al nulla intellettuale.

Per noi ebbe torto il Perosi — e per altri forse fece benissimo — di correre, con abilità assai ricercata, le principali città d'Italia dirigendo con pose mistiche ed abbandoni isterici la fortunata *Resurrezione di Lazzaro*. Si sentirono così le parole di Cristo risonare fra le vôlte dorate di teatri riboccanti di pubblico seducente e profano; vedemmo le chiese convertirsi in platee clamorose e tumultuanti; apprendemmo dai giornali le poco modeste definizioni date dal Perosi all'opera propria, rispetto al risorgimento dell'arte cristiana. Tortona intitolò sollecitamente una via dal nome dell'ormai *immortale* suo concittadino. Ed in un anno solo, tanta gloria andò accumulandosi sul capo del piccolo pretino, quanta occorsero lustri a Verdi e Wagner per conseguire. Costumi, abitudini speciali alla nostra razza ed all'epoca presente, morbosa e febbrile; rapida nei suoi amori ed altrettanto rapida — pur troppo — nelle sue disillusioni e ne' suoi scoraggiamenti! Ma sia pur detto: effetto questo della poca cultura — non diciamo della poca natura — artistica del nostro pubblico!

Come e quanto si dovrebbe riflettere ed imparare da questi avvenimenti!

A creare l'iperbolico successo degli Oratorî perosiani in Italia, contribuirono molte cause. La qualità, la figura, il carattere del compositore gli accaparrarono una parte di pubblico affatto nuova; ma gli assicurarono in pari tempo le simpatie sentimentali dell'altra. Ciò valse a collocarlo in alto, rapidamente, nel favore della folla.

Vedemmo così quelli che si sarebbero indubbiamente annoiati in ascoltare le *grandi fughe* di Bach, stemperarsi in entusiasmi morbosi per le *piccole fughe* di Don Perosi. I lirici entusiasmi non ebbero

alcun ritegno; e si potè leggere allora — riprodotta in varii giornali — la narrazione dell'abilità spiegata da Don Lorenzo nel mettere in caricatura Cherubini per le sue scolastiche *fughe.*

No, egregio maestro! Non è con queste infantili spiritosità che si sfida la storia e l'avvenire. L'autore di tanti capolavori — purtroppo sconosciuti in Italia — non meritava davvero di essere canzonato da un giovinetto... *pur di genio.* Leggetelo, buon Perosi, e studiatelo quel *vero maestro* che fu Cherubini, nelle sue splendide *Ouvertures*, ne' suoi classici *Melodrammi*, nei *Quartetti*, ecc. Egli vi imporrà rispetto e devozione, malgrado non lo si possa accettare per i principî nostri, quale creatore di musica sacra.

Berlioz, è vero, in un momento di buon umore, lo potè canzonare per le sue fughe; ma Berlioz era... Berlioz, e lo poteva fare. Voi, al contrario, dovevate ricordare come Cherubini sia stato quell' italiano, il quale diede alla Francia il fondamento della sua gloria musicale in questo secolo XIX.

Se in Germania, ove Cherubini viene amorosamente studiato e religiosamente ascoltato, fosse giunta notizia di questo vostro *passatempo*, avrebbero ragione di osservarvi che una *fuga*, sia pur scolastica, creata da un grande maestro, nel passato, nel presente e nell'avvenire, imporrà sempre rispetto ed ammirazione a chiunque, e maggiormente poi, a chi, molte correzioni ed ingenuità avesse da farsi perdonare.

Non è cómpito di chi detta questi appunti tracciare un'analisi intima e completa dell'opera perosiana. Forse non è giunto peranco il momento per dettare e far accettare in Italia una critica spassionata ed oggettiva degli acclamati Oratorî. Senza esitanza però si può fin da ora affermare, con sicura coscienza, che la prodigiosa rapidità con la quale il Perosi va creando, se può essere una caratteristica del suo ingegno e della di lui figura d'artista, non mancherà d'influire in modo negativo sulla consistenza e sulla durata, nel tempo, dell'attuale opera sua.

* * *

Il periodico « *Musica Sacra* » che si pubblica a Milano, i cui redattori sono per la maggior parte gli alfieri della schiera perosiana, stampava nel numero del febbraio p. p. a press'a poco queste parole:

« Verdi, che ha dietro a sè mezzo secolo di trionfi, scrive i suoi « *Quattro pezzi sacri*, e vengono accolti dal pubblico con indif- « ferenza. Don Perosi, giovane ancora, dà fuori, in men di due anni, « quattro Oratorî sacri, e il pubblico ne va in visibilio. Come si « spiega questo fenomeno? Perchè D. Perosi è prete, mentre Verdi « non lo è; perchè D. Perosi si è fatto il gusto della musica *stret-* « *tamente ecclesiastica* (!!), mentre la formazione di Verdi fu stret- « tamente teatrale ». *Ergo* « *Data anche la parità d'ingegno tra i* « *due eminenti musicisti, D. Perosi s'avvantaggia su Verdi* nella « retta e profonda intelligenza del testo sacro e nei sentimenti di « religiosità che a lui, a motivo della sua *professione* (!), sono abi- « tuali e quasi una seconda natura ».

Tutte queste cose si sono potute stampare assai di recente, e noi ci dispensiamo dal commentarle, limitandoci ad osservare, al poco felice collaboratore della « *Musica Sacra* », che — salvo errore — nè Palestrina, nè Bach furono preti. Tuttavia essi, con le loro opere, seppero mantenersi nella storia dell'arte per i caposaldi della musica liturgica l'uno, e della musica religiosa l'altro, pur avendo vinto il tempo, talvolta osteggiati, tal altra dimenticati, bene spesso sconosciuti.

Quando il « *Journal des Débats* », nello scorso settembre, inconscio dei meriti reali dell'opera di D. Lorenzo Perosi, stampò un *entrefilet* poco riguardoso per lui e per l'arte italiana in genere, ricordiamo aver veduto in alcuni giornali una risposta abbastanza energica, chiaramente intesa a rivendicare il valore dell'opera perosiana. Ad essa, in cuor nostro, abbiamo cordialmente sottoscritto.

Oggi il foglio parigino — a proposito della *Resurrezione di Cristo* — ha mutato avviso, e noi ne godiamo sinceramente; perchè a lui in una lodevole resipiscenza, sebbene pure in qualche riserva, si sono

uniti diversi critici quali Bruneau, Lalo, Fierens-Gevaert. Ma delle favorevoli affermazioni dei giornali francesi si mena ormai troppo vanto dai soliti zelanti.

Infatti, dar valore al seguente giudizio del signor Lalo, è un po' troppo umiliante per l'arte italiana.

« Io vorrei che Perosi avesse una maggiore ricchezza di sostanza « musicale. Ma pensate che è un piccolo abate di 26 anni che ha « fatto quest'opera: un piccolo abate italiano di una nazione in cui « *la musica seria non esiste da un secolo* » !!!

Ah per tutti gli Dèi! Eppure noi credevamo che Spontini, Rossini, Cherubini e Verdi avessero dettato, per la Francia stessa, *qualche pagina* di musica seria. Credevamo che innanzi si disegnasse sull'orizzonte la stella perosiana, in questa povera Italia — secondo il signor Lalo — musicalmente tanto decrepita, si fossero pur educati e formati musicisti di qualche valore nel campo della musica seria quali il Ponchielli del 1° e 4° atto del *Figliuol Prodigo*, così classico e grandioso; Bazzini, Boito, Sgambati, Catalani, Martucci, Franchetti, Scontrino, Smareglia, Floridia e Bossi; gente tutta, che non avendo voluto battere il tamburo della *réclame*, è pressochè sconosciuta ai parigini, mentre è già nota, ed *onorevolmente nota*, a quei pubblici tedeschi, i quali hanno creduto di accogliere con riserva *La Resurrezione di Lazzaro*.

Un lato assai importante dei giudizî francesi si sono però dimenticati di rilevare gli amici italiani di Don Lorenzo Perosi. Per esempio: è passato inavvertito ad essi quel passo, in cui Bruneau nel « *Figaro* » dichiara che egli, nel giovane maestro — individuo ed artista — ha riscontrato una natura di compositore lirico piuttosto che un ingegno destinato a fecondare il campo della musica sacra.

Non vogliamo su questo delicato argomento esprimere interamente il nostro pensiero, per non essere fraintesi. Non possiamo però tralasciare di dire — abbandonando ogni inutile riserva — che alla causa della vera musica liturgica, quale da una ventina d'anni s'andava propugnando anche in Italia, l'opera del Perosi ha recato un fiero colpo.

Non vale il dissimularlo! I più hanno creduto che gli Oratorî perosiani si debbano considerare — nell'intenzione almeno dell'autore, il quale, per senso di opportunità ha lasciato dire, incoraggiando l'enorme equivoco — per della *propria e vera musica sacra*.

Così forse giudicò la critica tedesca, errando senza dubbio nel suo equivoco e nel suo rigorismo; ma così giudicarono la maggior parte dei pubblici e dei critici d'Italia persuasi, applaudendo agli Oratorî perosiani, di applaudire ed inneggiare a quella musica sacra che lentamente andava assumendo nuove forme, ed accostandosi alla purezza degli antichi polifonisti.

Il « *Corriere della Sera* », ad esempio, ha potuto stampare che « tutta l'innovazione, e tutto il secreto incantevole di questa nuova « forma perosiana, consiste in ciò: che essa parla, per la prima volta « nelle chiese, al cuore degli uditori commossi, piuttosto che all'im- « maginazione mistica del credente; e se questo può sollevare gli « sdegni dei pedanti, *non può mancare tuttavia di ottenere la piena « approvazione delle masse*. In fondo è l'arte di Gluck e di Wagner « *alla quale Perosi ha aperto le solenni porte del Tempio!!!!* ».

Il signor Cameroni della « *Lega Lombarda* », che con molto zelo — fors' anche imprudente — ha voluto protestare, perchè la critica berlinese giudicava con severità la musica del Perosi credendo gli venisse presentata quale *musica sacra*, non ha avuto alcuna delle sue sdegnose parole per simili affermazioni, e lasciò ad un musicista parigino — il Bordes — l'incarico di dire: «*Ici le critique* — comme beaucoup des ses confrères — *fait fausse route* ».

Nessuno dei glorificatori di Perosi ebbe a protestare contro la nuova Babele del buon senso critico, e si lasciò dire liberamente traendo — dalla confusione delle lingue — il miglior partito possibile.

Lo stesso «*Osservatore Cattolico*» potè scrivere continuamente che i trionfi di Perosi sono *i trionfi della musica sacra!* Lui dunque: proprio quel giornale il quale negli anni decorsi ebbe a sostenere una campagna vigorosa in favore della musica liturgica poteva ridursi a chiamare *musica sacra* quella che non è nè potrebbe essere tale?

Chi, infatti, di questi strenui difensori che oggi si ribellano ai giudizî della critica tedesca, chi ha protestato in nome degli ideali e della logica quando da Firenze si scrisse, e da Milano si stampò, che Perosi nella sua *musica sacra* volle « esprimere il senso dram- « matico delle parole portando nello *stile chiesastico* innovazioni « audaci; servendosi di concetti e svolgimenti che nulla hanno di « comunè colle ispirazioni dell'antica scuola romana, *rigidamente « spoglie di ogni umana passione?!* »

Ah! sublime Palestrina, che creasti i *Mottetti* e gli *Offertorî:* tu, che col tuo *genio* immortale ricordasti la potenza di quella *Dextera Domini* che ti esaltava; tu, che sentisti in cuore la gioconda contentezza di chi cantava in modo immortale « *Bonum est confiteri Domino, et psallere nomini tuo Altissime!* »; tu, che dipingendo la passione delle Marie nei *Responsorî* della Settimana Santa esclamasti, pieno di terrore e di sgomento: « *Tristis est anima mea usque ad* « *mortem!* »; tu, che pieno di allegrezza, fra un intrecciarsi di voci argentine ed innocenti, intonasti con una mistica e radiosa immagine: « *Gaudete et exultate, quia hodie Maria Virgo, cum Christo* « *regnat in aeternum* », tu potevi meritare questa accusa insensata?!

È fra questi alterni giudizi, particolari alla critica, ma comuni e generali nel pubblico, che la fama del Perosi è andata rapidamente svolgendosi in pochi mesi. Il giovane maestro, *quale individuo* si sarà, senza dubbio, elevato il monumento della sua *gloria mondana;* ma quale artista e quale sacerdote cattolico non può nè deve nascondersi d'aver soffocato d'un tratto la rinascenza della pura tradizione palestriniana; d'aver contribuito — sia pure involontariamente — a falsare le cognizioni di quelle precise leggi liturgiche, le quali avrebbero dovuto trovarsi al di sopra di tutti i suoi pensieri, e de' suoi sentimenti.

Proviamoci ora — ai nostri pubblici italiani — inebbriati della sentimentale musica sacra perosiana — proviamoci ad offrire pur in chiesa del Palestrina autentico! Chi ci assicura che l'impresa riuscirebbe a buoni risultati?

Perchè la polifonia palestriniana dall'opera di Don Perosi avesse a ricevere in Italia maggior impulso, bisognava che dei nuovi Oratorî essa formasse realmente il fondamento. Invece, all'infuori di qualche brano della *Passione di Cristo*, come e dove si potrebbe essa rintracciare? Forse nei piccoli *falso bordoni* contenuti nella *Trasfigurazione*, o nelle brevi strofe omofone degli « Inni » della *Resurrezione di Lazaro?* O pure nei temi gregoriani ridotti all'unisono, con sicuro effetto fonico, ma con magra consistenza tecnica? Nè si dirà che nella *Resurrezione di Cristo* la polifonia corale siasi vestita delle candide vesti palestriniane. Tutt'al più la parte corale dai contrappunti cromatici, dagli unisoni e dai pedali frequenti, potrà avvicinarsi, nello stile, a quello usato da Gounod o da César Franck.

Ed ecco una delle ragioni dell'accoglienza più cordiale fatta al Perosi in Francia; ecco, al contrario, perchè in Germania, là dove Palestrina è studiato, ammirato e compreso al pari che Bach, da mezzo secolo a questa parte, l'opera perosiana ha avuto e doveva avere le sorti difficili, qualche volta avverse.

***

Il timore qui espresso intorno all'avvenire della musica liturgica, dopo il successo dell'Oratorio perosiano, non manca di fondamento se ci facciamo appunto ad esaminare attentamente la maggior parte delle critiche comparse nei principali giornali d'Italia. Più ancora però, se si rileva lo strano e doloroso fatto che per l'opera artistica di un prete, proclamato per il restauratore dell'arte cristiana-cattolica, nei giorni in cui la Chiesa commemora con maggior solennità di rito e con maggiore devozione, la Passione di Cristo, la folla, distratta dalle funzioni liturgiche più sublimi, venga chiamata in luoghi mondani ad assistere a dei pretesi *Concerti sacri*. È già troppo evidente che la riforma perosiana — chiamiamola pure con questo nome — ha distratta, qualche volta anche soffocata, l'intima proprietà, conculcati i diritti più sacri della liturgia e del rito che la esprime. Non è da noi di poter rilevare le conseguenze prossime o lontane di simili traviamenti.

Se però la riforma della musica sacra — propriamente detta — è così davvicino minacciata, nondimeno per lo zelo e per l'opera indefessa de' suoi più fedeli ed ardenti propugnatori, è a sperare possa risollevarsi e rimettersi ancora sulla *strada maestra*.

Riguardo all'Oratorio, noi crediamo che per rendere stabile e sicura una restaurazione tanto importante, era necessaria nelle masse una educazione intellettuale ed artistica più solida, profonda e diffusa; una preparazione più lunga e perseverante. L'improvviso entusiasmo non potevasi considerare che quale frutto di una indecisa e vaga ricerca di sensazioni nuove, le cui cause — come diremo poi — erano e sono giustificate, ma che negli effetti — per le circostanze espresse — comprometteranno assai facilmente tutti i risultati. Cosichè, se Perosi, giunto rapidamente alla fama ed alla gloria — senza avversioni, senza sacrificio — avrà il merito e l'orgoglio d'essersi tanto

elevato nell'estimazione degli uomini, riuscirà pur troppo a far entrare nelle masse stesse, oggi entusiaste dell'opera sua, indifferenza e sfiducia per quella forma d'arte che, altrimenti preparata e sviluppata, per concorso spontaneo e collettivo di energie virili e di intelligenze superiori, sarebbe stata destinata ad assicurare una salda ed ideale restaurazione della più ideale estetica cristiana.

E questa indifferenza ci assedierà inesorabilmente e fatalmente alloraquando la folla degli imitatori senza fede e senza coltura, ignara di qualunque tradizione artistica e di qualunque fondamento etico-cristiano — ieri votata a Mascagni, oggi a Perosi — si sarà sbizzarrita e sfogata a cercare affannosamente una via qualsiasi per giungere nel più breve tempo possibile alla gloria sognata e volgarmente desiderata; alla fortuna... cieca, ma ancor molto lontana.

Già si annunzia che entro il corrente anno saremo beneficati da una dozzina di *Oratorî*. I compositori che dopo aver tentato il teatro fra sorti avverse: quelli i quali stanno alle vedette per scorgere se meglio convenga dare la preferenza ad una *pantomima* o ad una *messa*; ad un *oratorio* o ad un *ballo*, son sempre pronti in Italia; anzi, pullulano da ogni dove. Sarà tutta questa sorta di gente quella che tenterà arrampicarsi al carro del successo perosiano; sarà essa che si incaricherà di far decadere d'un tratto ciò che avrebbe dovuto costituire la base di un nuovo edificio.

L'Oratorio, nelle sue origini, risale ad epoca più remota di quella in cui in Italia si è iniziata la riforma del teatro lirico per opera della camerata fiorentina.

Questo fatto basta a provare come una forma sì antica, nobile e tanto elevata, non possa tuttavia cancellarsi dalle tradizioni musicali. Dopo la raffica che ne minaccia, saranno sempre in minor numero gli aristocratici ed i fedeli all'arte pura, quelli i quali ad essa si consacreranno; persuasi, anzi certi, che nessuna popolarità, nessun entusiasmo potrà mai accompagnarli nel loro cammino.

Ma *ars severa gaudium magnum,* dice un saggio ed antico proverbio. Fortunatamente c'è ancora chi professa fede profonda e sincera a questo vessillo.

Per i seguaci di esso potrà sorgere la falange dei restauratori coscienti, compresi della necessità di dedicare alla causa, intelletto ed anima in un lungo amoroso ed ideale connubio. Allora soltanto

l'*Oratorio cristiano*, opera d'arte studiata e sentita; espressione sincera e profonda di una fede religiosa e di una coltura la quale si animi al soffio potente delle superbe tradizioni nostre, sarà riconquistato alla storia dell'arte italiana, e segnerà una nuova orma profonda. Senza tutti questi coefficienti; senza la volgarizzazione delle opere di Palestrina, di Carissimi e di Bach, è vano sperare una sana riforma della musica liturgica, come è vano vaticinare la restaurazione dell'Oratorio. Le odierne, clamorose ed isolate manifestazioni è ben difficile possano riuscire a tale intento, ed il tempo dirà se noi abbiamo torto di così affermare.

Intanto però dallo stato presente delle cose rileviamo per nostro conto *cause* ed *effetti*.

L'indifferenza con la quale, per un secolo, i musicisti ed il pubblico hanno riguardato l'Oratorio e la musica sacra in genere, ha fatto penetrare in essi obblio e decadenza. D'altra parte, in questo momento, dopo i traviamenti realistici del teatro lirico, era sentito il desiderio, il bisogno di poter intendere, di poter ascoltare una voce più alta e più nobile. Quegli il quale ha avuto la felice comprensione dello stato psicologico della folla: quegli il quale, con parola espansiva, ha detto cose che parvero nuove, ebbe in Italia una corrispondenza altrettanto espansiva dalle anime. Si esagerò, come sempre avviene, in un momento di inconscia reazione credendo, per ignoranza, all'apparizione di forme nuove ed audaci, mentre in realtà non si trattava che di un'abile imitazione la quale, con trovate geniali, cercava trarre profitto dalle proprietà dei maggiori autori e da alcuni tentativi dei minori. Tuttavia se il pubblico ignorava i nomi delle opere che in un genere affine meritarono attenzione a Michele Costa, a Bazzini, a Tomadini, a Mancinelli, ebbe qualche ragione di sentirsi trasportato; e fino ad un certo punto i successi italiani di Don Perosi, se non giustificare, si possono almeno *spiegare*.

A Parigi il giovane maestro fu presentato con maggior *savoir faire* che in Germania, e per conseguenza venne circondato da quella simpatia che nulla ha a vedere col feticismo, ma che a lui giovò moltissimo. Il giorno in cui si esponeva al pubblico del *Cirque d'été*, si vollero ricordate le tappe compiute dall'Oratorio in Francia, ed all'opera di César Franck ed Edgar Tinel si dedicarono pagine illustrative degne dei loro nomi. Dimenticarli, o fingere di ignorarli —

come in Italia — sarebbe stata cosa imprudente; e poichè Don Perosi si presentava quale un seguace della scuola artistica neo-cristiana che sulle rive della Senna ebbe ed ha degni cultori, come tale venne giudicato.

In Germania invece avvenne tutto il contrario.

Lo abbiamo già detto e lo ripetiamo con altre prove. Non soltanto il continuatore di Palestrina e di Carissimi si volle far vedere in Lorenzo Perosi, bensì l'audace riformatore di quell'Oratorio che lassù non ebbe a soffrire alcuna interruzione nel culto degli studiosi e del pubblico.

Lo spirito di Bach e di Haendel si voleva fortemente trasfuso nell'anima del giovane maestro e compenetrato nella forma latina dell'Oratorio; mentre la veste drammatica musicale, si diceva, si ammantasse dei fulgidi e vividi colori dell'arte moderna. Ma il cosidetto riformatore lasciò indifferente il pubblico e la critica tedesca!

Questo fatto — che noi abbiamo cercato di spiegare — a dir il vero, nulla toglie ai meriti reali del Perosi, quando in lui ci si voglia adattare a vedere una felice natura d'artista, che meditando e lavorando saprà recare lustro non effimero al nome italiano; ma la quale tuttavia è ancora lontana dal rivelare le qualità superiori del genio.

In questo giudizio non converranno certamente coloro i quali, per creare al giovane maestro un piedestallo di gloria, ricorsero a mezzi vieti e qualche volta anche puerili. Questo, del quale crediamo utile tener conto, chiude la serie dei nostri *appunti* e prova a sufficienza — ne sembra — quanto havvi di morboso nel « momento perosiano ».

Il signor Cameroni della « *Lega Lombarda* » pur convenendo nelle spiegazioni date dall'« *Osservatore Cattolico* » riguardo alle accoglienze fatte in Germania alla *Resurrezione di Lazzaro*, non esitava ad aggiungere che un tal fatto può precisamente procedere dalle stesse cause le quali resero difficile, in Italia, il cammino alla riforma wagneriana. Il pregiudizio del pubblico nostro attaccato alla tradizione dell'opera italiana, che più d'ogni altra il maestro tedesco avea cercato di colpire, fu la causa delle avversità suscitate dall'opera sua in Italia.

In riscontro appunto a questo fatto il signor Cameroni espone —

a suo modo — le cause degli insuccessi perosiani in Germania. E dice che ciò dipese dai pregiudizî di quel pubblico, attaccato, per l'Oratorio, a convenzionalismi ed a tradizioni secolari, le quali non vorrebbe assolutamente veder menomate (quasichè Franck, Liszt, Tinel ed altri, non si fossero già emancipati dalle forme bachiane).

È facile la risposta!

Anzitutto Wagner ha combattuto il vecchio melodramma con criterî chiari e securi, suscitati in lui dal genio suo potentemente audace, e dall'orrore per il vieto convenzionalismo del teatro melodrammatico in genere. Il quale, anche dove era sorretto dalla genuina ispirazione musicale di altri compositori di genio, presentava, pur musicalmente, debolezze e deficienze delle quali il tempo ha reso giustizia.

Nell'Oratorio classico invece, la sostanza musicale era ed è così potentemente geniale e virile; la forma così larga e maestosa, che il tempo, anzichè farla invecchiare, l'ha man mano lumeggiata coi più vividi raggi. E se il tempo appunto ha reso ad esso giustizia, ciò avvenne nel senso opposto di quanto abbiam detto pel vecchio melodramma.

Nessuna ragione poteva esistere di insorgere contro le forme dell'Oratorio classico. Tutt'al più si doveva pensare a svilupparle e completarle. Giacchè nessuna ruga ebbe a tradire finora l'Oratorio di Bach e di Haendel sì da rendere logica una campagna..... contro di esso. E se una campagna restava a promuovere, era precisamente quella di una restaurazione e di una attiva propaganda nell'educazione musicale della nostra generazione.

Non si è osato insistere nell'assoluto confronto fra il valore musicale di Wagner e quello di Perosi perchè, dopo tutto, si comprendeva che ciò era pericoloso assai. Ma come mai si è poi dimenticato di notare che il genio di Wagner ebbe ad acuirsi potentemente fra le avversità e le decisioni che per un ventennio lo perseguitarono e lo accompagnarono *ovunque*, pur in patria? È forse questa la condizione creata a Perosi in Italia? Era questo il caso di ricorrere a dei paradossi? di parlare di reazione alla riforma perosiana? di avvicinare le epoche più salienti della storia del teatro lirico in questo secolo con le condizioni dell'antico Oratorio classico; edifizio maestosamente solido ed inespugnabile, per molti e molti anni ancora?

***

Comunque vengano giudicati i presenti *appunti*, dobbiamo far presente al lettore che nel valore d'artista di Don Lorenzo Perosi, noi, fra i primi, avemmo ed abbiamo fede profonda ed inalterabile. Se deplorammo le esagerazioni che talvolta conducono rapidamente faccia a faccia ad amare delusioni, gli è perchè riteniamo che gli Italiani a quest'ora dovrebbero essersi ammaestrati alla scuola dell'esperienza.

Non ci ha dunque appreso nulla la cronaca dell'arte musicale italiana, in quest'ultimo quarto di secolo?

G. Bressan.

DOMANDE E RISPOSTE

1.

Si conoscono con certezza le leggi per la costruzione di una sala di perfette condizioni acustiche?

Leonardo Decujos.

2.

Desidererei sapere se si hanno cognizioni precise sulla lira a foggia di teschio di cavallo recata da Leonardo da Vinci alla corte di Ludovico il Moro.

Alfredo Aldini.

RECENSIONI

Storia.

ALBERTO CHIAPPELLI, Il maestro Vincenzo Ruffo a Pistoia.

Quando io mi occupai del Ruffo nella *Rivista musicale italiana,* mi auguravo che altri studiosi portassero nuova luce intorno a questo precursore di Palestrina; e il signor Alberto Chiappelli, raccogliendo l'invito, pubblica ora nel *Bollettino storico pistoiese* (Anno I, n. 5), interessanti notizie intorno al periodo in cui Ruffo fu direttore della cappella musicale di Pistoia.

Il Chiappelli reca i documenti relativi alla nomina che avvenne nel finire del 1572, col solito salario di « scudi 60 di moneta l'anno e barili XII di vino »: salario che al Ruffo non bastò, e al quale furono aggiunti altri 6 barili di vino e 18 staia di grano.

Il Ruffo, come fu un restauratore della musica sacra in generale così lo fu di quella della cappella pistoiese in particolare; i cui cantanti vengono tutti nominati (nel 1574) « secondo la lista data da lui. » E con questi elementi, radunati ed istruiti come egli voleva, il Ruffo si recò nel 1575 a Roma, per le feste giubilari indette da Papa Gregorio XIII, insieme coi pellegrini pistoiesi guidati da Jacopo Villani. Il seguente brano, tratto dalla *Historia di Pistoia* dell'Arferuoli (mss. esistente nell'Archivio capitolare pistoiese), e riportato dal Chiappelli, è testimonianza preziosa della fama goduta dal Ruffo: « Avevano (i Pistoiesi) con loro una Musica bellissima che all'hora fioriva in Pistoia più che mai: avendo per Maestro della Cappella m. Vincentio Ruffo huomo nominatissimo et il più valente d'Italia che detto Papa Gregorio mentre che quelli della compagnia a coppie gli baciavano il Piede, sapendo che vi era il Ruffo, disse: quando passa, ditemelo, che desidero vederlo, e quando passò, il Papa l'abbracciò, e lo baciò ».

Per ingerenza e protezione della Granduchessa di Toscana, il Capitolo metropolitano pistoiese aveva dato al Ruffo — suo malgrado — nel 1577 un sostituto direttore di Cappella: ond'è ch'egli punto nel suo amor proprio per la indelicatezza diede le dimissioni e abbandonò Pistoia, per ritornare alla nativa Verona.

Se in queste sue ricerche il Chiappelli non fu sempre fortunato di ritrovare quanto sarebbe ancora utile conoscere, tuttavia a lui va data grande lode per aver impegnato tutta la sua intelligente cura di nulla trascurare di quanto era possibile mettere in luce.

L. T.

***GEORGES HOUDARD**, Le rythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique.* **Appendice. — Paris, 1899. Fischbacher.**

L'interpretazione dei neumi, esposta in modo così chiaro, così naturale (Cfr. fasc. IV '98 e I '99 della *Rivista Musicale*) dal Signor Georges Houdard, sta in aperto contrasto colla scuola benedettina di Solesmes. Qualche seguace di questa alzò la voce per negare, senza confutazione, la teoria dell'autore, che oggi ribatte molto a proposito sui suoi argomenti, affinchè una piena conoscenza s'imponga nello studio sereno della questione, al di sopra d'ogni polemica infruttuosa. Noi già conosciamo il principio da cui parte il Signor Houdard per stabilire il ritmo nella prosa musicale della melodia gregoriana, l'equivalenza, cioè, d'ogni gruppo neumatico. Piuttosto che riassumere seccamente le conclusioni a cui arriva l'autore con rigoroso criterio logico, presenteremo come saggio delle sue trascrizioni il graduale *Christus factus est*, melodia d'una espressione finissima.

O. C.

HERMANN KRETZSCHMAR, *Führer durch den Concertsaal*. II. Abtheilung, Zweiter Theil: *Oratorien und weltliche Chorwerke*. Zweite Auflage. — Leipzig, 1899. Breitkopf und Härtel. Un vol. in-8°, di pag. 524. — M. 9.

Qual cosa è più interessante dell'osservazione fissata sullo sviluppo di una specie d'arte, attraverso i secoli, e praticamente nelle opere, che hanno stabilita la fama dei grandi maestri e furono la gloria delle nazioni?

Tale è il lavoro del Kretzschmar.

Come negli antecedenti volumi egli aveva passato in esame la forma della *suite* e della sinfonia, dalle epoche più remote fino ai giorni nostri, così in questo egli ci offre un'ammirevole sintesi storica dell'*Oratorio* e della *Cantata profana*. La parte analitica delle opere principali s'insinua nel lavoro, come una chiarificazione, un'esplicazione necessaria.

Per formarsi un'idea della vastità di questa nuova opera del Kretzschmar, bisogna anzi tutto riportarsi colla mente alle prime forme dell'*Oratorio*, forme originate in Italia nel secolo XVI, dalle quali effettivamente muovono le ricerche dell'autore. Egli non ha potuto evitare un accenno alle relazioni formali e stilistiche, che, all'inizio, si notano fra le specie dell'*Oratorio*, del *Dramma in musica* e della *Cantata*. Ma non ha potuto fermarsi sull'argomento quant'egli avrebbe meritato. I maestri romani del secolo XVII hanno lavori importanti a dovizia, dai quali è facile desumere questa analogia.

Dalle sale degli atti oratorii di San Filippo Neri passando alla *Rappresentazione* di Emilio del Cavaliere, trascorre un periodo, sul quale si sente pur oggi il bisogno di qualche schiarimento; è certo tuttavia che di là venne allo stile ed alla forma della recitazione musicale uno di quegli impulsi geniali, che non si dimenticano più e che giovano all'avanzamento di una specie d'arte assai più degli studî letterarî ed archeologici delle accademie. Il Kretzschmar sembra, più che d'altro, preoccupato di trovare una base, una ragione, per mostrare come da queste forme originarie derivasse l'*Oratorio* veramente specifico di Händel. Così egli si affretta a fissare il passaggio di queste forme oratoriche a quelle della cantata profana e all'*Oratorio* tedesco propriamente detto.

E ben giustamente parmi scelto il suo punto di vista. Per ispiegare questo tramutamento, occorre penetrare opere non poche e meditare sopra numerosi confronti. La stessa forma del Carissimi, la più geniale forma di cantata sacra e profana che sia stata mai, riesce, allo stato attuale degli studî, di spiegazione difficilissima, volendo prender norma dalle precedenti e dalle stesse forme dell'epoca sua. Il Kretzschmar, qui lavora di sintesi storica più che altro, e, passando dall'opere di Emilio del Cavaliere a quelle del Marazzoli, dell'Agazzari, del Landi e del Mazzocchi, egli riesce ad ottenere, per quanto è possibile, una chiarificazione della nuova forma del Carissimi, la quale, per l'epoca, è così meravigliosa, e così inesplicabile, come più tardi l'arte armonica di Sebastiano Bach, ma che, secondo me, la sorpassa per virtù di genio, per l'ampiezza melodica e per la singolare poesia del canto. Non solo. Ma chi ha buon occhio dee vedere in Carissimi il primo compositore, che abbia potuto dire in modo affascinante, ma con maggiore semplicità, forma, senso e perfezione della melodia e con un sentimento incomparabilmente più puro ed artistico, tutto quel che fu nella mente di Wagner. Si confronti l'*aria dell'usignuolo*, ch'io diedi in luce, tempo

fa (1), col canto del *Waldweben*, e si veggano i recitativi e le arie liriche o drammatiche del nostro grande maestro seicentista.

Il Kretzschmar, anche per ciò, collega di qualche guisa, e non si potrebbe a meno, la forma dell'*Oratorio* con quella dell'Opera, e passando attraverso varie fasi del suo sviluppo, tra cui quella del Zeno e del Metastasio furono realmente decisive per la disposizione della stoffa musicale, ma servirono ad alterare sensibilmente lo spirito e il carattere della musica, egli sfiora un argomento della più alta importanza. L'arte dell'*Oratorio* declina, in questo periodo, in un modo spaventevole. Lo dicono le sentimentali forme poetiche, lo dicono le vaghe e bislacche invenzioni della musica, libera troppo e troppo civettuola o assoluta, che seguono nel periodo dei Biffi, dei Casali, Pampani, Caldara, Jomelli, Gasparini, Leo, Galuppi e Cimarosa, e lo dicono gli Oratorî dei maestri tedeschi che seguirono subito dopo. Poichè nè Haydn, nè lo stesso Mozart, in questa linea, poterono salvarsi; e le loro stesse composizioni sono la testimonianza di una miserabile decadenza della specie.

L'*Oratorio* tedesco settentrionale non sacrificò nulla dei guasti ricevuti dalle orribili contorsioni della forma italiana decaduta. E il Theile, il Mattheson, il Telemann, il Buxtehude e tutti gli altri, i quali ci fanno vedere come una forma smembrata si accomodi di qualche guisa e si rannodi, collegandosi alla *Cantata profana* ed all'*Oratorio* di G. S. Bach, altro non aggiunsero del proprio che una gran povertà di fantasia. Essi mantennero e peggiorarono anzi i guasti dell'*Oratorio* con una quantità di vocalizzi i più duri e propriamente anti-vocali, al par di quelli che si veggono nelle stesse opere corali di Bach. Così la *Cantata* di quest'ultimo non è altro che un proseguimento molto facile a vedersi dello stile nitido e puro che muove da Carissimi, ma inaridito e peggiorato nella parte vocale, come un'imitazione n'è lo stesso *Oratorio* di Händel.

Col fin qui detto io mi permetto di dissentire completamente dall'opinione del Kretzschmar, il quale ha scritto, come introduzione al suo libro, una sintesi assai pregevole dei primi passi dell'*Oratorio* e del suo incontrarsi nella *Cantata*, con un criterio molto oggettivo però e, anche in confronto di Bach, assai temperato e riservato. Poichè, prescindendo dalla parte vocale, ch'è pur la più importante, quella dell'istrumentazione, sola, può passare, anche in Bach, come una scientifica applicazione di musica assoluta, indipendente, un'applicazione di ritmi e di suoni a sè, inutili talora e disconvenienti.

---

(1) *Eleganti Canzoni ed arie italiane del sec. XVII.* Milano. Ricordi.

Fu Händel il vero ed il grande riformatore dell'*Oratorio*, e l'Inghilterra ebbe la sua parte in questa riforma. Qui tutta la solennità e l'austerità della rappresentazione oratorica; qui la mirabile forza di uno stile elevato, puro, tragico, attingente alle più candide fonti della immaginazione italiana, qui tutta la immaginabile plasticità e il più potente fascino della melodia, la maggior copia dei più svariati e soggioganti effetti vocali, che ne' cori, e specialmente in quelli dell'*Israele in Egitto*, del *Messia*, del *Sansone* e del *Giosuè* suscitano le più intime commozioni e trascinano, anche oggi, a nuovi ed incomparabili entusiasmi. Nulla varrà mai a dare un'idea dell'assoluta meraviglia, del quasi sbigottimento, che produce il famoso coro dell'*Israele in Egitto* « *Ich will singen zu dem Herrn* ». Questa pagina di Händel basterebbe, da sola, per innalzare l'uomo che l'ha creata, sopra tutti i suoi predecessori e successori. Chi l'ha sentita sa che essa basta per comprendere il detto di Beethoven: *Händel, maestro a tutti!*

E qui comincia veramente la parte importante del libro del Kretzschmar. Egli esamina buon numero di *Oratorî* sacri e profani, di drammi biblici e di cantate dell'Händel con mente critica profonda e con notevole ricchezza di osservazioni pratiche.

Disgraziatamente, noi abbiamo lasciato il bel paese d'Italia per non ritornarvi mai più. Nel campo musicale, qualunque sia la nostra ricerca, noi siamo costretti a partire dall'Italia, che ha aperto la strada a tutti in tutto. E poi, cammin facendo, non ne troviamo più traccie affatto, oppure di così deboli, che sfuggono alla nostra attenzione.

Nella terza parte del suo libro, il Kretzschmar ci mostra le vicende della poco fortunata successione di Händel. Si tratta di compositori inglesi e tedeschi, fra i quali specialmente emergono Arnold, Boyce, Dittersdorf, Weigl, F. E. Bach, tutti pallidi imitatori del grande maestro. Momentaneamente pure sensibilissima l'A. dimostra l'influenza di Gluck sulla specie musicale dell'*Oratorio*, finchè egli, come per Händel, ci addita l'intimo valore degli *Oratorî* di Haydn. Questi trasfuse nell'*Oratorio* una tal grazia melodica, e ne presentò le forme accoppiate ad una così fine trama istrumentale, che esse apparvero rinnovate. Eran pregi al certo, che esso non aveva per anco conosciuto. Gli tolse molto di quel *pathos* accademico e di quella rigida invenzione assolutamente musicale, sotto la quale i successori di Händel, che non avevano genio, s'erano affaticati a ridurlo come sotto una cappa di piombo. Il Kretzschmar fa un lavoro di sintesi, che non gli permette di rilevare queste differenze, alle quali io tuttavia accenno come a materia degna di studio.

Dopo Haydn, di compositori influenti sulla forma dell'*Oratorio* non ne esistono fino a Mendelssohn, la cui importanza è ancor essa molto relativa. Nè Schubert, nè Spohr, tralasciando nomi meno importanti, come Stadler, Klein, riuscirono ad infondere vita vera in questa forma, per quanto tra l'opere di costoro qualcuna ve ne fosse, che godette credito e fama. Gli *Oratorî* di Schneider comparvero in un'epoca miserabile, in cui predominava il gusto di Rossini: ne rimasero tuttavia immuni e furono essi, che precedettero direttamente la forma più musicale e piacevole di Mendelssohn. Schneider, Spohr e Löwe, il migliore dei tre, possono dirsi, come taluni vogliono, i preparatori di quest'epoca Mendelssohniana; ma chi guarda ben dentro le cose, capisce facilmente che è all'attenzione di nuovo prestata all'*Oratorio* di Händel che tutto si deve.

Ora, del *Paulus* e dell'*Elia* di Mendelssohn il Kretzschmar ci offre due critiche pregevoli, e qualche cenno vi aggiunge sui frammenti del *Cristo*. Sono *Oratorii* che pur fecero scuola, è vero, ma non hanno niente affatto preparata una nuova epoca di fioritura per questa forma. I Mendelssohniani non ebbero fortuna. La stessa musica del maestro è oggi decaduta. Due *Oratorî*, uno di F. Hiller ed un altro di A. B. Marx si possono citare, come fa il Kretzschmar, tanto per provare una certa importanza nel fatto che l'Hiller, specialmente nella sua *Distruzione di Gerusalemme*, riuscì nel tentativo di animare la rappresentazione oratorica colla musica istrumentale. Ma ciò è poca cosa e non c'è nulla di serio. È un'animazione istrumentale diventata, in ogni caso, eccessiva e senza stile nè forma negli *Oratorî* ultimi di Lorenzo Perosi, e chi sa a quali aberrazioni potrà condurre, se gl' italiani compositori abboccheranno all'amo anche stavolta.

Ma, dopo Mendelssohn il senso e lo stile particolare della musica d'*Oratorio* è veramente confuso e smarrito in parte. Gli *Oratorî* de' maestri francesi Berlioz, Lesueur, Gounod, Saint-Saëns e Massenet sono o anticheggianti o raffinati ed operistici troppo. Gounod è anche il maestro migliore.

Il Kretzschmar ci presenta inoltre, seguiti da chiari e belli studî, la serie degli *Oratorî* di Rubinstein e di altri molti compositori tedeschi, specialmente fissando le sue considerazioni critiche su quelli di Liszt. E ci dice ancora lungamente del *Franciscus* di Edgardo Tinel, l'*Oratorio* più bello composto a nostri giorni, e delle *Beatitudini* di Cesare Franck e del *Manasse* di Hegar (di cui particolarmente conoscono i pregi i lettori della *Rivista*), della *Ludmilla* di Dvorak e del *Mosè* di Max Bruch.

L'*Oratorio profano* è l'oggetto dei successivi studi dell'A. La

decadenza dell'*Oratorio sacro* ha dato origine ad una ben ibrida forma di musica lirico-drammatica, nella quale i compositori si sono scapricciati, specialmente quando essi non avevano nessun talento per il teatro. E così noi abbiamo l'*Oratorio profano* e le *Scene* dello Schumann, di Gade, Berlioz, Bruch, Sullivan, lavori, nei quali lo studio della minore o maggiore importanza musicale, come fa il Kretzschmar, lascia purtroppo impregiudicata la questione del loro valore estetico, che, a mio modo di vedere, è quasi nullo. Anche in quanto a ciò mi sia permesso di dissentire completamente dall'opinione del Kretzschmar.

Il quale completa il suo ricco e pregevole lavoro con lo studio delle cantate profane, delle ballate, delle musiche scritte per commedie e delle odi corali in voga specialmente all'epoca nostra.

L'opera italiana, scomparendo, trascinò con sè la *Cantata gratulatoria* di Bach, che ne era un derivato, e questa fu sostituita dall'*Ode corale*. La mise in moda l'Inghilterra e ve la mantiene, sa il Kretzschmar il perchè? Per la felicità esclusiva di quel popolo, che a furia di *Festivals*, colle relative prime esecuzioni di cantate e di odi corali, fonda e mantiene una quantità di Ospedali e di Istituzioni di beneficenza, senza che i grossi borghesi ci mettano un quattrino delle loro tasche. Sempre pratici i figli d'Albione!

Or questa cantata profana io la vorrei meglio stabilita nella sua genesi, ricordando la madre sua, che è la cantata profana italica del 1600 e che, nella scuola di Roma, rifulse in tutta la sua bellezza e la sua gloria. Il Kretzschmar, invece, si contenta di alludere all'Händel, sorvolando sopra le vere prime specie e le più geniali. Händel va debitore, anche sotto questo aspetto, al Carissimi, al Foggia, al Cesti ed al Mazzocchi.

L'*Ode corale* e la *Cantata*, di cui ora il Kretzschmar imprende a studiar le forme, non ha avuto mai grande fortuna in Germania, neanche quando i maestri si chiamavano Mozart e Beethoven. Sulle loro cantate s'è steso il velo dell'oblìo. Meglio si presenta, sotto questa forma, l'arte di Mendelssohn, anche perchè il talento di questo compositore è meno, o non è affatto, organizzato sulla sinfonia o sull'opera teatrale. Alle *Cantate* e alle *Odi* corali di Mendelssohn *Die Walpurgisnacht*, *Athalia*, *Antigone* e *Edipo a Colono* dedica infatti il Kretzschmar uno studio speciale interessante.

Ciò che vale per Mendelssohn può dirsi di Schumann e di molti, se non di tutti, i minori che seguono, Gade, Hiller, Bruch, Hofmann, Macfarren, Reinecke, Lachner, Brahms, Goldmark, D'Albert e R. Strauss. Col rapido esame dei costoro componimenti il Kretzschmar conchiude il suo splendido lavoro. L. Th.

***FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY**, Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847.*
Billige Ausgabe. Siebente Auflage im einem Bande. Un vol. in-8°, di pag. 349. — Leipzig, 1899. Hermann Mendelssohn. — M. 6.

L'editore ripresenta le lettere di Mendelssohn riunite in un sol volume a buon mercato. È l'ottava edizione. Vedete che nè la buona volontà è mancata a lui, nè il favore del pubblico, come giusta ricompensa ad un'opera buona ed utile. E noi rileggiamo con piacere le lettere di quest'uomo di mente eletta e finamente coltivata. Esse ci offrono un'immagine completa, per quanto è possibile, del suo carattere, della sua educazione squisita e della sua delicata maniera di sentire; ci pongono sott'occhi degli elementi biografici, che sarebbero, a mio credere, fecondi nelle mani di un conoscitore sicuro del movimento musicale tedesco, nella prima metà del secolo nostro.

Le lettere contenute nella prima parte di questo volume si riferiscono al viaggio che Mendelssohn fece in Italia nel 1830, dopo la sua prima visita all'Inghilterra. Esso comprende pure alcune lettere scritte dalla Svizzera e da Parigi, e termina con altre poche lettere da Londra, dove Mendelssohn nuovamente si recò nel 1832. Quest'epoca può ritenersi fosse di grande influenza per il giovine artista. Le impressioni ricevute a ventun anni provocano degli slanci d'entusiasmo, delle espansioni, quando sulle bellezze de' paesaggi, sul carattere delle regioni e delle città, quando sulle visite alle collezioni di opere d'arte, espansioni e giudizî che rivelano una fantasia ardente, uno spirito pronto, una mente fina che lavora, percepisce, apprezza agile e lieta. Sono lettere, in gran parte, dirette ai genitori e alle sorelle Rebecca e Fanny; alcune soltanto a persone amiche. Il sentimento della natura non potrebbe in esse meglio compenetrarsi con quello dell'arte.

La prima lettera di questo volume, molto nota del resto, informa la famiglia sulla visita che Mendelssohn fece a Goethe, nel maggio del 1830. Poche cose sono interessanti al pari di quella, nella storia di un giovine artista; la descrizione del poeta, visto nell'intimità sua, è una di quelle che si leggono cento volte e pur sempre vi lasciano col desiderio di rileggerla e vi fanno nuovamente pensare e non si dimenticano mai.

Le numerose lettere scritte da Roma dimostrano qual fine sentimento e quanta nobile cultura fosse nel musicista, che era in grado di apprezzare così giustamente la bellezza dei monumenti e di rivivere con tanta sicurezza nella storia di una grande civiltà. Così le lettere scritte da Napoli e da Firenze, da Monaco e da Parigi. Interessante, in quelle scritte da quest'ultima città, è l'idea esatta che il Mendelssohn si è formata intorno alle condizioni musicali

della capitale francese ed in ispecie dei concerti al Conservatorio, i migliori del mondo allora come oggi.

Le lettere della seconda parte si rannodano direttamente a quelle di viaggio. Ma esse sono di un'altra indole; riguardano diverse vicende occorse al Mendelssohn nella professione, nella sua vita d'artista e di famiglia; anche queste hanno un notevole valore come contribuzioni alla biografia del maestro. Ma non sono complete. P. e., la corrispondenza, che si riferisce alle esecuzioni degli Oratorî suoi in Inghilterra, quella specialmente bellissima relativa alla prima esecuzione dell'*Elia*, a Birmingham nel 1846, è stata ommessa. Non so perchè.

A parte un certo sentimento un po' femmineo o alquanto esagerato delle cose, queste lettere sono interessanti ed istruttive assai. È noto come il Mendelssohn sia specialmente felice nello stile epistolario. Come narratore, pochi soltanto lo possono superare.

Lo aver raccolto queste lettere in un sol volume di poco costo è cosa che gioverà senza dubbio alla loro maggior diffusione. Molti musicisti potranno tanto meglio vedere a prezzo di quale cultura si guadagnino delle notevoli riputazioni in arte. I musicisti tedeschi dovrebbero essere imitati in questa, che è pure una loro indiscutibile e feconda superiorità. È un buon esempio a tutti quanti si occupano di musica, specie se sono italiani. L. TH.

HEINRICH ADOLF KOESTLIN, ***Geschichte der Musik im Umrisse***. **Fünfte neuarbeitete Ausgabe. Un vol. in-8°, di pag. 636. — Berlin, 1899. Verlag von Reuther und Reichard. — M. 8.**

Il piano generale di questa storia è buono in gran parte. Anche la sua attuazione risponde a bastanza alla necessità di quella media coltura, di cui è suscettibile uno studente di musica. E perciò questo compendio può dirsi giovevole.

Le manifestazioni musicali dei popoli delle primitive civiltà, cioè dei popoli asiatici e de' Greci, occupa la parte preliminare. Seguono altre tre parti: lo sviluppo della musica occidentale cristiana fino a Palestrina; il seguito di questo medesimo sviluppo da Palestrina fino alla morte di Beethoven: la musica dei tempi moderni. Il D. Wilibald Nagel ha scritto la parte che si riferisce alla musica in Italia, Francia ed Inghilterra; il Dr Carlo Schmidt è autore della parte preliminare.

Altra volta esposi il mio modesto parere sopra due, credo, delle prime dispense di questa pubblicazione, in cui notai alcune ommissioni, e anche espressi il desiderio che si fossero meglio determinate le principali correnti dell'idea musicale antica e meglio si fosse rilevata l'efficacia, l'influenza loro sulla cultura musicale d'Occi-

dente. Altri punti vi sono non chiaramente nè sufficientemente considerati. Uno, p. e., è quello, in cui si tratta dell'opera italiana del 1600. Le notizie, che l'A. ripete di necessità, potevano ancora ridursi a minor lezione. Sovra il modo onde fu eseguito praticamente il melodramma italiano del sec. XVII egli tace. Segue cioè gli altri storici in questa curiosa comodità. Egli entra così nel bel numero di coloro che saltano a piè pari una questione, perchè è difficile. Ciò non si può a meno di deplorare, tanto più che essa per uno studente di musica è più interessante di tutto il resto.

L'aver voluto giovarsi di un materiale di erudizione quasi esclusivamente tedesco e di edizione moderna, tra cui parecchie opere storiche senza importanza alcuna, dimostra nel Köstlin un punto di vista unilaterale: ciò ha pregiudicato il suo lavoro. Sulla musica istrumentale, p. es., gli è certo mancato una copiosa materia di consultazione. Ma vi sono ommissioni, circa importanti avvenimenti e scuole, un po' da per tutto. La Francia, l'Inghilterra e l'Italia sono i paesi che più ci soffrono.

Un difetto di metodo, in questo lavoro, consiste nell'aver trattato i diversi periodi della storia musicale moderna secondo il solito ma vieto sistema delle biografie di singoli speciali compositori, trascurando legame e raffronti tra epoche, fatti e scuole.

Se, dunque, le discussioni sono troppo limitate e di numero e di sostanza, rimane ciò che si direbbe il manuale di storia, che ha un valore relativo alla classe a cui si dirige, e questa non può essere che quella dei musicisti pratici e dei dilettanti. L. Th.

GEORG THOURET, *Friedrich der Grosse* als Musikfreund und Musiker. Mit sieben Abbildungen und einem Notenfacsimile. — Leipzig, 1898. Breitkopf und Härtel. Un vol. di pag. 192.

Questo è uno dei buoni libri pubblicati recentemente. Esso arricchisce la letteratura musicale storica di un notevole contributo, ed è per sè stesso una lettura attraente. Fra mezzo ad una quantità di aneddoti, che significano all'evidenza la posizione di Federico il Grande rimpetto all'arte, come artista e come mecenate, spicca la figura caratteristica del grande monarca. Non solo, ma il Thouret ha scritto un libro, che può essere utile anche sotto un più nobile aspetto: poichè si tratta di vere e proprie contribuzioni portate agli studî storici, vuoi per l'accurata e fedele pittura del periodo musicale che si svolge, movendo dalla metà alla fine del secolo XVIII, un periodo studiato sulla scorta di ricerche diligentissime fatte negli archivi di Stato o in quelli della famiglia reale prussiana, vuoi per il modo con cui egli caratterizza le varie individualità dei musicisti tedeschi e dei cantanti, con le quali il lettore s'incontra, e per le notizie risguardanti speciali avvenimenti

artistici, opere in musica e concerti, cose tutte, sulle quali egli manifesta un'opinione fondata e sicura. Poichè è saggio che il giudizio del critico d'arte s'innesti, come avvien qui, nella narrazione.

Il libro del Thouret comincia col racconto di un aneddoto singolarissimo e affatto piacevole.

Nel battello dei passeggeri, che faceva servizio fra Amsterdam e Utrecht, viaggiava, in un giorno di giugno del 1755, un signore che si faceva chiamare il maestro di cappella del re di Polonia. Il *Kapellmeister*, desideroso di conversare, attaccò ben presto discorso con un giovane svizzero studente alla Università di Utrecht; egli parlava di tutto, di politica, di filosofia e di religione, ma non di musica; e criticava i principi d'Europa col medesimo tono sarcastico con cui scherzava sull'acquosa Olanda. Egli biasimava aspramente i sovrani che trascuravano le scienze. « Perciò che mi riguarda, diceva egli, io non mi trovo affatto d'accordo con questa gente. Essi non fanno per me ». — « Ma ve ne sono però alcuni, soggiunse lo studente, che proteggono le scienze e i loro giovani cultori ». — « Sicuro, si dice che tra essi ci sia anche il re di Prussia. Mi raccontano che egli scrive perfino, o cioè, che egli piuttosto imbratta una quantità di carta con dei versi e della prosa. No: neppur egli fa per me ». — « Perchè no? » — « Un sovrano che fa lo scrittore, il letterato, trascura spesso gli affari di Stato, che sono ben più importanti, e corre pericolo di diventare il più gran pedante che esista sotto il sole. Del resto, io andrò forse in Germania, e allora voglio un po' vedere com'è fatto un simile tipo di sovrano. Se, dopo il mio ritorno, avrò il piacere di rivederla, Le potrò dire che c'è di vero intorno a questo re di Prussia ».

Nel frattempo il battello arrivò a Utrecht e i due viaggiatori si separarono. La notte appresso il nostro maestro di cappella partì per Arnheim e seguitò la sua strada sino al confine prussiano. Egli aveva subodorato che lo si credeva un alto personaggio e che già gli si progettava un ricevimento solenne al confine. Per sottrarvisi, egli prese posto nella seconda carrozza destinata ai bagagli, e lasciò andar innanzi un suo nuovo compagno di viaggio, il capo ingegnere prussiano Balby. Questi, al confine, ascoltò colla necessaria dignità il discorso-indirizzo rivoltogli dall'autorità del luogo, il quale discorso toccò il suo apice con l'esclamazione: Ringraziamo Iddio, che ci concede di vedere il protettore della religione protestante.

Non c'è bisogno di dire che il maestro di cappella del re di Polonia altri non era che Federico II di Prussia. Per potere visitare l'Olanda in incognito, egli aveva adottato una finzione caratteristica per lui, amatore di musica.

Il Thouret piglia quindi le mosse dalla giovinezza di Federico II e dai rapporti che egli ebbe col padre, Federico I, e con la famiglia. Presto le inclinazioni del giovine principe per la letteratura francese e pel suon del flauto si fecero palesi. Il padre allora gli proibì i libri francesi e il flauto. Egli voleva che suo figlio si occupasse di caccia, di viaggi, della sua compagnia di Granatieri, e bisogna leggere una lettera in cui gli rimprovera le sue inclinazioni e lo richiama alle occupazioni degne di un principe. È un curioso documento.

Federico II crebbe in perfetto antagonismo col carattere del padre. « Fritz è un suonatore di flauto ed un poeta, diceva questi: egli non ne vuol sapere di soldati e mi rovinerà tutto il mio lavoro ». Ma Fritz era solo un nemico di tutto il lusso, delle prodigalità e dello sciupo in divertimenti, in mascherate e in rappresentazioni, cose per le quali si distingueva la corte di Federico I; e per questo solo egli soffriva.

Il Thouret imprende poscia a descrivere la vita del *Kronprinz* nel suo castello di Rheinsberg, costruito per lui, che vi passò i quieti giorni dello studio — *Friderico tranquillitatem colenti*, un'iscrizione che si potrebbe tradurre *Friedrichsruh*.

Un aneddoto curioso è il seguente. Il *Kapellmeister* Pepusch, in occasione di un incidente occorso nella così detta *riunione del tabacco*, aveva composto un pezzo umoristico per sei fagotti, i quali erano designati porco primo, porco secondo, ecc. Il Re volle ripetutamente sentire la composizione, e tanto egli si divertiva, udendola, che non si reggeva dal gran ridere. Il principe ereditario lo seppe e invitò Pepusch a far suonare questo suo pezzo anche nella propria sala, dopo pranzo. Tutti i convitati eran presenti e già si rideva in anticipazione sopra il grugnito degli strumenti. Nella sala erano sei leggii. Pepusch arriva, ma egli porta con sè sette oboisti, mette a posto la musica con tutta cura e poi si guarda attorno, tenendo un foglio nelle mani. Il Kronprinz gli si fa incontro, chiedendogli: *Il signor Kapellmeister cerca qualche cosa?* — *Manca ancora un leggio*, risponde Pepusch — *Io credeva che ci fossero soltanto sei porci nella sua musica*, soggiunge il principe. — *Vostra Altezza ha ragione, ma vi si è aggiunto ancora un porcellino — un flauto solo.* Federico raccontava a Quantz il caso poco piacevole, e comentava ridendo: « Il vecchio briccone me l'ha fatta, ed io ho dovuto mandargliela buona, perchè non gli saltasse il ticchio di andare col porcellino davanti a mio padre. Non ci sarebbe mancato altro! »

Ed ora gli è una serie di quadri, uno più bello dell'altro, che

innanzi a noi si svolge. Ognun d'essi ci mostra Federico II, il re, tutto dato alle sue passioni per l'arte e per la letteratura. « Io divido il mio ozio fra le arti », scrive Federico alla Margravia di Bayreuth, nel 1747, « ho gusto per tutte, e non ne escludo nessuna »; ciò che, osserva il Thouret, può considerarsi come il programma dell'epoca artistica Fredericiana. Noi lo osserviamo sempre e sempre più amante della letteratura francese. Egli dà tutto il favor suo all'opera italiana ed alla commedia francese. Ma tutta la sua cultura, tutta la sua passione ha sempre qualche cosa di comune cogli scrittori di Francia.

Egli amava la musica tedesca; anzi, in fatto di musica da concerto, egli era principalmente tedesco; sebbene, al suo tempo, di una musica nazionale, in Germania, si può appena parlare. Precisamente l'unica cosa che si fosse salvata in mezzo alle rovine della guerra dei trent'anni, la canzone tedesca sacra e profana, era quella che il monarca non amava affatto. Quale materia di confronti con la condizione del gusto musicale nell'Italia odierna suggerirebbe questo fatto! Ma se ciò ferisce a sangue il cuor nostro, come allora feriva il cuore di Goethe l'indifferenza di Federico per la letteratura del suo paese, tralasciamo questo discorso, che è meglio. Tempi più propizî verranno per l'Italia e la sua arte, come vennero per la Germania. Noi oggi facciam nostro il rimprovero che Goethe rivolgeva a Federico II: facciamo il possibile, noi musicisti italiani, per apparire qualche cosa anche davanti a coloro, che di noi non vogliono sapere.

Ma Federico II, che per l'opera italiana e gl'italiani cantanti, avrebbe dato il meglio della musica vocale tedesca del suo tempo, protesse però i musicisti del suo paese. Quantz, Graun, Em. Bach, Agricola, Nichelmann, Falsch, Reichardt e i due Benda furono suoi favoriti. Ad onta di ciò, egli non poteva soffrire la musica sacra tedesca. Le sue frasi: *questo sa di chiesa: vincerò io con questa gente?* (che cantava un corale protestante), sono rimaste celebri, tipiche, per marcare, in più d'un'occasione, il suo disprezzo. Egli adorava i cantanti italiani e le italiane danzatrici, che *trillavano coi piedi*. — Queste si sono oggi assai assottigliate in numero, quelli hanno imparato dai tedeschi a *zoppicare* colla voce. —

Tutto ciò ha positivamente la sua spiegazione nel gusto del pubblico tedesco d'allora, il quale era tutto per la virtuosità; e questa era l'unica base della musica in voga. Le voci, per esser qualche cosa, dovevano fare come gli strumenti, eseguire tutti i più difficili passaggi. Nessuno si curava d'altro. Lo stesso Bach pagò il suo tributo alla moda. Era questa venuta d'Italia, come in appresso la Germania ci ha passato la sua.

Il Thouret ci presenta ancora un quadro completo dell'*Opera* di Berlino fino alla guerra dei sette anni, un quadro in cui è riprodotta a vivi colori la condizione del teatro lirico d'allora, a un di presso come l'Arteaga lo descrive nella *Rivoluzione del teatro in Italia*. Grandiose le rappresentazioni dal lato della mondanità, della virtuosità, del lusso e del piacere, un ritrovo di gente leggera che ama di divertirsi, mangia, beve e gusta l'aria di un sopranista o di una prima donna favorita, e non sicura d'altro.

Federico II, iniziato negli studî dell' armonia, ebbe, come tutti sanno, a maestro di flauto il Quantz e di contrappunto il Graun. Egli non fece grandi progressi in quest'ultima scienza, per quanto più tardi si compiacesse, come intelligente, della musica erudita tedesca.

E i suoi librettisti? Eh... come i cantanti: erano anch'essi italiani: Bottarelli, Villati, Tagliazucchi e Landi. Tutti mediocri, censurati, attaccati in mille modi dai poeti tedeschi e da Lessing in ispecie, sorvegliati dallo stesso Federico, che lavorava insieme con loro, appunto perchè dubbioso e di loro poco soddisfatto.

Sopra tutta una situazione di cose, che riflettono il teatro lirico dell'epoca a Berlino, il Thouret ci offre informazioni in gran copia, dilettevoli, fondate e in parte anche nuove, almeno ne' dettagli.

Nel quinto capitolo del suo libro l'A. tratta dei rapporti fra il Re e il suo maestro di cappella, Carlo Enrico Graun. E qui il discorso cade più specialmente sul teatro dell'*Opera* e sulle opere del maestro. A leggere queste pagine interessanti e piene di sapore settecentista, tutto un mondo allettato da facili piaceri, da costumanze eleganti e simpatiche, da ordinamenti artistici curiosi e però fecondi di idee e di rappresentazioni deliziose, appare ai nostri occhi vivo come se lo vedessimo, pieno di interesse e di poesia, assai più, purtroppo, che non ne abbia quello degli attuali teatri, che affogano nella indifferenza e nella noia.

Il Re manteneva, colla sua cassa privata, il teatro e tutto il suo personale, orchestra, cantanti, ballerine, librettisti, comici. Al teatro non si vendevano biglietti. Tutti gl'intervenuti erano ospiti, invitati, del Re. Durante la rappresentazione dell'Opera, questi sedeva in una poltrona subito dietro l'orchestra; i principi e il seguito personale prendevano posto dietro al sovrano, in due file di sedie. La regina e le principesse stavano nella loggia di mezzo; la nobiltà ammessa a corte occupava il primo ordine di palchi, la nobiltà non ammessa a corte il secondo ordine insieme coi maggiori funzionarî dello Stato. Alcuni palchi erano conservati liberi per gli stranieri di gran nome che fossero di passaggio, ai quali venivano mandati

biglietti d'invito nelle locande mediante i furieri. Il terz'ordine finalmente era destinato alla borghesia. I figli dei borghesi facevano parte del coro e alcuni di essi si presentavano in vesti di donna. Le persone rigorose in fatto di costumi trovavano a dire e scuotevano il capo. Ma i giovani provavano un piacere molto maggiore nel partecipare ad una rappresentazione in teatro, di quello che nell'andare a scuola. Sul volto di quei giovani allegri spirava un alito di gioia artistica ingenua e primitiva. Dopo tutto, questa era un'educazione e così si facevano degli artisti.

Ma sentite ancora il Thouret che ci descrive l'ambiente dell'Opera di Berlino, una sera di rappresentazione: « In orchestra sedevano due signori: erano i due Graun; uno occupava il posto di direttore, l'altro era primo violino. I principi che arrivavano, traevano il direttore in discorso. Questi, pur mostrandosi tutt' affatto gentile, conservava tutto il suo dignitoso contegno. Appena il re appariva, le guardie del corpo che stavano nella platea, agitavano le sciabole salutando. Il sovrano s'avanzava a capo scoperto tra la lieta folla, come un sole, al sorger del quale tutta la terra gioisce. Poscia la regina madre era ricevuta al suon de' timpani e delle trombe, e infine l' orchestra cominciava — tutti come un sol uomo ». È delizioso.

Le spese di Federico pel teatro dell' *Opera* furono enormi. Egli s'interessava di tutto, egli tutto voleva pel meglio della sua arte diletta; dirigeva le prove, sceglieva gli artisti, li lodava, li cantava in versi e in prosa, se bravi; li premiava, come fu dell'Artua cantante, della danzatrice Barbarina e del virtuoso Porporino; o li beffeggiava, e li condannava, se infedeli o indisciplinati, come successe al tenore Romani, di cui il Thouret riferisce un aneddoto piccante.

E così, riferendosi specialmente al Graun, l'A. ci porge notizia di molte opere rappresentate al Teatro Reale di Berlino in questo periodo fortunato. Egli riproduce altresì varî dei lor pezzi, musiche d'intermezzi e di balli, poichè anche a questa specie di divertimenti Federico dedicava moltissima attenzione.

Ma, come per ogni cosa e istituzione umana, anche per l'Opera di Berlino vennero i giorni tristi. Scoppiata la guerra dei sette anni, nel 1757 le rappresentazioni all'Opera di Berlino cessarono. Nel 1759, Graun, le opere del quale aveano commosso gli spettatori fino alle lagrime, morì. Tutta Berlino lo pianse, poichè egli n'era l'uomo più amato dopo il re; e Federico offrì al suo maestro di cappella il proprio tributo di ringraziamento colle sue stesse lagrime: « Un tale cantore noi non udremo mai più ». Egli aveva

ragione. Le melodie del Graun (nella melodia trovava Federico il maggior pregio di una musica) erano stupende. Nelle sue ventisei opere sono gemme preziose, risplendenti anche oggidì e piene di affascinante bellezza. Non vi sono pezzi di musica, che possan reggere al confronto colle arie de' suoi balli. Sono splendori di melodia, di grazia e di eleganza armonica.

All'Opera di Berlino Federico pensava sempre. Anche al campo di Olmütz diceva che se fosse tornato a riveder Berlino, egli voleva far rappresentare una grande opera, la cui musica contenesse grandi bellezze. Ma il teatro se ne stette muto, aspettando.

Dopo sette anni, Federico si era assai raffreddato nella sua passione per l'opera ed il ballo. Mentre per lo innanzi egli stesso aveva scritto i libretti, dirette le prove, composti gli articoli pel giornale, ora, dopo le peripezie della guerra, egli s'era stancato. « Per sette anni di seguito gli Austriaci, i Russi ed i Francesi mi hanno fatto tanto ballare, che io ho perduto alcun poco il gusto pel ballo del teatro, o per lo meno, ch' io mi vedo costretto a limitare il lusso delle spese per questi divertimenti. « E così, a cagione del forzato risparmio, appunto dopo la guerra, l'opera principalmente venne a soffrire. Al posto di Graun, fino al 1775, Federico non nominò nessuno. Pochi anni passarono, e l'Opera di Berlino decadde, a tutti indifferente e dai più derisa. I tempi cominciavano a cambiare. Le arie italiane passarono di moda. Federico però non si cambiò. Egli si ritrasse nella sua intimità e gioì della sua musica antica.

Nel silenzio del castello di *Sans-Souci*, il più pittoresco e il più poetico luogo del parco di Potsdam, egli faceva musica suonando di flauto insieme a pochi musicisti. Egli era anche un appassionato cultore di musica da camera. Due cose, a *Sans-Souci*, dopo una passeggiata nei viali del giardino, una bella mattina d'agosto, due cose io vidi, delle quali non dimenticherò mai la impressione indicibile e singolarmente diversa: l'una è il gabinetto da lavoro di Voltaire, l'altra la sala dove faceva musica Federico II. L'una e l'altra dicono cose sublimi alla mente e al cuore; ma entrambe eccitano grandemente la fantasia e commuovono; e ritornando da Potsdam, la sera, in mezzo al rumore della grande Berlino, il fascino di quei ricordi rimane a lungo, e vi segue ostinatamente da per tutto.

Il flautista Quantz, Filippo Emanuele Bach, il figlio del gran Sebastiano, Benda il violinista, prendevano parte, insieme ad altri musici, al concerto del Re. Qui il Thouret afferra l'occasione per discorrere singolarmente di questi maestri e della loro musica, e ci descrive il modo, la forma, l'ambiente di queste interessanti esecuzioni. Mai fu più eletto convegno di uomini di genio.

Anche il vecchio Sebastiano Bach venne a Potsdam nel 1747. Mentre il Re stava appunto preparandosi per un concerto di flauto, gli fu recato il rapporto circa gli stranieri giunti in giornata a Potsdam. Col flauto in mano, egli diede una scorsa al foglio; ma si voltò di un tratto verso i musicisti radunati, e disse, con una specie di inquietudine: « Signori, il vecchio Bach è arrivato ». Il flauto fu messo da parte, e si mandò tosto a prendere Bach. Egli dovette presentarsi come si trovava, in costume da viaggio. Federico aveva una grande stima del pianoforte di Silbermann, al cui perfezionamento Bach aveva preso parte. Il Re ne possedeva parecchi di questi pianoforti, e Bach dovette provarli e suonar su di essi di fantasia. Poscia questi pregò il Re perchè gli desse un tema di fuga, che egli sviluppò subito, destando l'ammirazione dei presenti. Il giorno dopo, invitato nuovamente al castello, Bach improvvisò una fuga a sei voci. Egli elaborò poscia novellamente il soggetto di questa fuga, inserendolo nel *Musikalisches Opfer* dedicato a Federico II.

Il Thouret, che tende ad esaurire il suo tema, continua la narrazione, occupandosi ancora del Re musicista, come suonatore di flauto e compositore. Nell'una e nell'altra arte egli era di molto superiore al dilettante. E lo dicono in fatti i suoi concerti, le sue suonate, arie, cantate, marcie e sinfonie, delle quali compose buon numero.

L'influenza dell'epoca Fredericiana si estese a parecchie altre città della Germania, oltre Berlino, come Magdeburgo, Halle, Stettino, le quali devono a quell'epoca la istituzione de' loro concerti. La Prussia di tutto deve essere grata a Federico, che fu un uomo di genio e di gusto finissimo. Al suo tempo l'arte tedesca parlava già alto per mezzo de' suoi grandi maestri, ma non era ascoltata come meritava. Lo stesso Federico, al pari di Goethe, amava la musica antica, quella della sua giovinezza. Egli si guardava da nuovi influssi, perchè nell'arte egli cercava, come uomo, un sollievo in mezzo ai suoi lavori come Re. Ma se Federico il Grande potesse rivivere e vedesse che cosa è diventata la musica tedesca, nutrita e cresciuta secondo il genio della nazione, il genio di Sebastiano Bach, al quale egli diede il tema della fuga, vedesse che cosa è diventata la Germania, scosso il giogo dell'influenza straniera nell'arte e nella politica, forte dei suoi grandi nomi da Goethe, da Mozart a Wagner, egli, il vivace *Kapellmeister* del Re di Polonia, dovrebbe convenire che la grandezza dell'arte e della musica tutta, di qualunque specie ella sia, sta nella schiettezza, nella sincerità del linguaggio che essa parla, il linguaggio della nazione, che la sente, la vuole così;

che non è proprio degli artisti, nè di una classe speciale d'individui, e nè anche dei Re, il crearsi un'arte fatta per i proprii gusti, perchè questa, se mai, è arte falsa e presto perisce; che è il popolo che segna la strada, educa gli artisti, stabilisce la propria arte, e crea non per gli anni, ma per i secoli. Egli vedrebbe che cosa valgono mai oggidì per la Germania i maestri italiani, le opere italiane che egli tanto predilesse, e che cosa sono stati e divenuti per la nazione tedesca Schiller e Goethe, Beethoven e Wagner. Egli ripeterebbe con noi le parole del Dahn, che il più alto bene dell'uomo è il suo popolo, e a questo popolo riconoscerebbe tutto intero il merito della sua arte, tutta l'ispirazione che la produce, tutta l'espressione che l'anima. E direbbe: *Andate, o artisti, andate al popolo.*

Anche per questo noi dobbiamo essere grati al Thouret, che ha scritto una monografia feconda delle più interessanti illustrazioni storiche e di utili pensieri, in ispecie per noi italiani. Noi vediamo in fatti la nostra musica attraversare, precisamente oggidì, il momento più critico che ci sia stato mai.

Ma basta: io non medito più; mi contento di rileggere questo bel libro e lo raccomando agli artisti. La figura, che egli presenta completa, non è un semplice ricordo storico, ma vale tutta un'epoca, forse l'epoca più felice e fortunata nel processo della rigenerazione nazionale tedesca. Potrebbe darsi che essi vi trovassero, anzi quelli che hanno ingegno e nobiltà d'animo vi troveranno certamente, stimolo ad essere più artisti e più uomini di quello che non siano oggidì. L'avvenire è denso di sorprese per coloro che furon solo conscii di sè, del loro piccolo io. L'arte italiana d'oggidì, la musica in ispecie, sentirà a sue spese il valore di questa triste ma inesorabile verità. L. TH.

Critica.

G. MONALDI, P. Mascagni. L'uomo e l'artista. Un vol. in-16°. — Roma. Voghera.

Senza pretesa alcuna, e piuttosto per spirito d'opportunità, il Monaldi ha cercato di dare in brevi pagine le notizie principali della vita e delle opere del Mascagni, mentre si stava preparando la messa in scena dell'« Iris ». Su quest'opera naturalmente egli si diffonde maggiormente e cerca di porne in luce i caratteri e le tendenze. Agli ammiratori del trionfatore di ieri questo libretto tornerà senza dubbio gradito. G. B.

W. H. RIEHL, Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Schizzenbuch. 2 vol. in-8° di pag. 400-417. — Stuttgart, 1899. Verlag der I. G. Cotta'schen Buchhandlung.

Un libro come questo, il quale contiene delle notizie storiche e delle riflessioni passate ormai nel dominio di tutti i critici e novellisti musicali, forse perchè la maggior parte degli scrittori odierni vi hanno attinto utilmente per non breve serie d'anni, ha il raro pregio di conservare, ciò non ostante, pur oggi un notevole interesse. Esso lo deve alla forma semplice e piacevole della narrazione ed alla facile perspicuità del commento.

Il giudizio del Riehl non è mai profondamente musicale; lo scrittore quasi si contenta di essere un cronista ed un biografo diligente e sagace. Egli tratteggia anche a bastanza bene le epoche, le culture storiche, gli stati sociali, gl'individui e gli artisti. Mentre egli sa svegliare l'interesse del musicista, sa ancora farsi comprendere dal dilettante e da chi non è musicista affatto. Egli non teorizza; sceglie gruppi d'artisti, li presenta come vissero ed operarono, attivi in carne ed ossa; personifica in loro una o più tendenze e in queste, come nell'insieme delle loro opere, scopre qualche principio.

Sopra tutto importante, per rilevare l'interesse di questa opera, è il fatto che il Riehl non isola l'artista, ma lo vede e lo considera, come l'arte essa pure, in relazione con tutto l'insieme della cultura e con la sua storia. Per ciò ancora, egli opportunamente tratteggia parecchie figure di artisti secondarî, perchè esse gettan luce su periodi di passaggio, su forme, alterazioni, deviazioni dell'arte, le quali pure han servito, in un modo o in un altro, al suo progresso. Così, nel campo dell'Opera come in quello della musica istrumentale, l'A. accenna a qualche grossa questione, che non è ancora completamente risolta, ma che, a dir vero, si trovava in ben tutt'altro stato all'epoca in cui apparve per la prima volta questo libro, il quale è oggi alla sua ottava edizione. Qualche manifestazione, adunque, del grande dissidio sull'importanza della musica e de' musicisti di questo secolo non è oggi più che un ricordo storico. Troppe cose son cambiate. Ma non farà male a parecchi rinfrescarsi la memoria. Rileggendo il libro del Riehl io ho pensato a quei narratori che, senza accorgersene, vi dicono delle cose a bastanza comuni — oggi almeno fan questa impressione — ma le dicono bene, con ordine e lucidità di forma e si ascoltano perciò volentieri.

L'epoca intorno a cui s'aggira l'opera dell'A. è quella che muove dalla metà del secolo passato e va fino a circa la metà del presente. La prima edizione apparve nel 1853. Di quanti libri stampati allora sulla musica e sui musicisti si potrebbe dire che si sia sentito il bisogno di ripubblicarli nel 1899, quarantasei anni dopo?

Quanti artisti nacquero e morirono in questo frattempo, e quante opere e quante riputazioni con loro?

Per un libro di questo genere, la sua longevità è un bel caso.

L. Th.

***AUTORI DIVERSI**, Die beliebtesten Chorwerke* erläutert von B. Scholz, C. Beyer, F. Gernsheim, A. Glück, A. Grüters, ecc., mit einer Einleitung von A. Pochhammer. Un vol. in-8°, di pag. 669. — Frankfurt a. M. H. Bechhold. — M. 5.

Ed ecco una nuova serie di studî pratici e diligentissimi intorno a grandi opere musicali, che l'editore Bechhold ci offre. Questa volta sono analisi delle più favorite opere corali. A questa pubblicazione hanno contribuito, coi loro studî, parecchi egregi musicisti noti nel mondo musicale della Germania: B. Scholz, C. Beyer, F. Gernsheim, A. Glück, A. Grüters, R. Heuberger, T. Müller-Reuter, I. Sittard, F. Volbach e B. Widmann.

A. Pochhammer si è preso, come altra volta, l'assunto di esporre lo sviluppo storico di ognuna delle forme d'arte, che in questo libro sono discusse in base ad eccellenti esempî. Si tratta di Messe, Cantate, Oratorî, Scene, Passioni. Anche in Italia si è, di fatto, così progredito nel culto della buona musica degli stranieri, che qualche società corale può darsi si metta, un dì o l'altro, in condizioni di affrontare l'esecuzione di opere, per quanto difficili e grandiose. Il presente volume servirà dunque, in tal caso, al pubblico studioso e meditativo che frequenta i concerti classici, e gli fornirà il mezzo di penetrare nell'organismo dei capolavori della musica corale e di rendersene conto quasi come fanno i musicisti dopo parecchi anni di studio. E per questi ultimi poi, come anche per gli stessi studenti, tante raggiunte comodità serviranno non, come pretendono alcuni pedanti, a rovinare gli studi [Per essi è rovina anche la pubblicazione stessa delle partiture, perchè una volta si copiavano, e Haydn, Mozart, Beethoven e Rossini hanno imparato così], ma a facilitare e ad estendere la conoscenza degli autori, alleneranno i volonterosi e gl'intelligenti, invogliando anzi a conoscere le partiture nella loro integrità e agevolandone la comprensione con minori equivoci e concepimenti imperfetti.

In quanto alle analisi in questo libro presentate, se un'osservazione si può fare, io noterei che esse sono condotte in una maniera alquanto rapsodica. Sono parecchi e disparati principî estetici che si pretende di far ugualmente valere. Così, nell'opera manca unità di indirizzo. Non è possibile che le nostre idee sulla musica s'abbiano sempre e tutte ad accomodare a tanti e diversi modi d'intenderla. In generale, io trovo un eccessivo ottimismo e un'eccessiva tendenza ad appianare tutte le questioni, a secondare l'impressione

di tutti, o siano, in musica, rivoluzionari o siano conservatori, ciò che non sarà fecondo di idee chiare nè di moralità artistica. Per certi monumenti della musica, come le due *Passioni* di Bach, le *Messe* di Bach e di Beethoven, il *Requiem* di Mozart, gli *Oratorî* di Händel, Bach e Haydn vada; la è finita colla discussione tra le varie scuole. Ma pel resto, come a dire pel *Frithiof* di Max Bruch, il *Franciscus* di Tinel, la *Santa Elisabetta* di Liszt, le *Scene del Faust* di Schumann, la *Cena degli Apostoli* di Wagner, le *Cantate* e il *Requiem tedesco* di Brahms, del quale il mordace Wagner sperava di far a meno scendendo nella tomba, ci si perdoni, noi vorremmo, oltre a delle pure e aride analisi tecniche, anche una opinione estetica. Non ci possiamo contentare che tutto, in questi lavori, passi pel vaglio del semplice musicista, troppo preoccupato del dettaglio tecnico e troppo poco curante di criterî critici. Bisogna che un'indirizzo guidi il giudicante; bisogna che egli abbia delle convinzioni e prenda una parte: o coi conservatori o coi rivoluzionari, o con Brahms o con Wagner.

Per tal modo si potrebbero veramente chiamare utili questi studî, e invece di essere aridi saggi d'analisi, preparazioni anatomiche musicali, potrebbero seriamente giovare nel senso educativo della maggioranza degli artisti. Perchè noi vorremmo che essi studî non solo mettessero in evidenza il lato architettonico della musica, ma dicessero al musicista qualcosa di più, oltre al mostrargli che la musica de' maestri è fatta così e così ed è perciò ben fatta. È questo un segno dei tempi, in cui al genio si è sostituito il sapere, e i compositori, che non han più fantasia, producono per quel tanto che san di musica. Si possono educare così delle menti organizzate all'uopo a computare che cosa occorra perchè in una composizione musicale tutto sia collocato a dovere, a calcolare ogni ritmo, ogni modulazione, ogni passaggio, ogni sviluppo, un contrappunto, un abbellimento *et similia*, e si può, con tutto questo, ottenere il risultato di una educazione musicale assai imperfetta per ciò che riguarda il pensiero. Noi abbiamo bisogno che l'arte, come la critica, non sia soltanto una emanazione del sapere formale, ma la vogliamo sgorgante dall'immaginativa e dalla mente di chi ha qualche cosa da dire che valga la pena di essere ascoltato. Non è questione d'ingegno, ma di genio; l'analisi potrà sezionare i lavori dell'ingegno, ma resta fredda e vana davanti a quelli del genio. È la rivoluzione che anima la musica anch'essa, come tutte le altre arti e come tutte le altre manifestazioni intellettuali, e chi vi si sottrae commette un arbitrio e agisce contro la natura delle cose. È la ricerca del contenuto ideale, della viva forza rappresentativa ed emozionale

che domina tutto il movimento dell'arte moderna. Perciò, noi che viviamo oggidì in questa atmosfera e militiamo in questo campo delle manifestazioni ideali, sentiamo la nostra brama del nuovo e del sublime soddisfatta solo a metà, quando restiamo nel campo del puro formalismo tecnico, che è il lato elementare dell'arte. Se l'arte vogliamo veramente, e così se vogliamo la sua critica, noi dobbiamo passare a delle idealità superiori. L'assoluta musicalità non ci accontenta più, prova ne sia l'evoluzione che compie oggidì la sinfonia e il sinfonismo in Germania colla giovine scuola, molto più poetica della decaduta e per lo meno altrettanto musicale.

Detto questo, è un fatto che le analisi raccolte dal Pochhammer sono condotte con uno spirito musicale penetrativo e con cognizioni eccellenti. Il difetto è di massima.

Il Pochhammer ha presentato una sintesi storica della composizione corale, che muove dai quattrocentisti fiamminghi e procede fino ai nostri giorni. Ha ripetuto cose assai note, rilevate da qualche manuale di storia, ma ha illustrato con chiarezza e brevemente i nomi principali dei compositori, le opere dei quali vengono poscia studiate nella loro particolarità dai musicisti già menzionati. E in ciò consiste veramente il lavoro importante d'analisi, tanto più pratico ed efficace in quanto egli è corredato da molti esempî musicali.

Nella categoria delle Messe trovo la messa in *Si minore* di Bach, il *Requiem* di Mozart, la messa solenne di Beethoven, il *Requiem* di Verdi, quello di Berlioz e il *Requiem tedesco* di Brahms. Quest'ultimo è fuor di posto. Il *Requiem tedesco* di Brahms è ottimo lavoro di un musicista tra i più forbiti della scuola tedesca, che s'adopera in ogni modo ad essere, fra i neoromantici, il prototipo dei conservatori. Modernamente la forma non ebbe forse più serio e diligente cultore. E bene sta che fra le composizioni corali la sua, che è tecnicamente ottima, ci sia. Ma è musica religiosa questa di Brahms? Che ci ha dessa a fare colla musica sacra? E per di più tra le messe? Collocarla così significa mantenere, confortare e propagare un equivoco a un di presso uguale a quello che lascia credere a taluni sinfonica la musica del Wagner. La musica del *Requiem tedesco*, nel suo carattere di ode, di elegia corale in massima parte, non ha nulla di sacro. Tutto può avere fuorchè questo. Essa è musica sacra come la *Sinfonia pastorale* è musica da teatro. Non può esser feconda di idee chiare una simile disposizione; come neppure lo è il porre insieme, nella stessa categoria, le *Scene del Faust* di Goethe musicate da Schumann con la *Cena degli Apostoli* di Wagner.

Nella sezione delle Cantate si annoverano: *Frithiof* di Max Bruch, *Alt Rhapsodie* e *Schicksalslied* di Brahms.

L'editore ha tenuto conto solo delle opere corali più favorite. Il Pochhammer però, nella sua disquisizione storica, ha saltato a piè pari la cantata sacra e profana d'Italia del secolo XVII, specialmente di scuola romana, e l'Oratorio italiano del sec. XVIII, cavandosela con un breve cenno all'opera del Carissimi, qual si trova in qualunque enciclopedia. L. TH.

HANS VON BÜLOW, Briefe und Schriften. IV. *Briefe von Bülow* herausgegeben von Marie von Bülow. 3 Band. Mit zwei Bildnissen. Un vol. in-8°, di pagg. 650. — Leipzig, 1898. Breitkopf und Hartel. — M. 7.

In altra recensione io ebbi a trattare di un libro del Bülow, che pur faceva parte di questa collezione. Erano scritti polemici, articoli di giornali e lettere. Nel presente volume sono quasi tutte lettere. È il terzo anzi della corrispondenza del Bülow e il quarto della edizione generale de' suoi scritti. Anche mediante questo volume si può affermare che una importante contribuziune s'offre ad una autobiografia del grande maestro. Qui mancano le lettere scritte a Liszt e a Wagner. Quelle dirette a Berlioz non fu possibile trovare. Il peggio si è che da tutto l'insieme dei documenti che si riferiscono al Wagner non fu neppur lecito trarre un partito qualsiasi. Peccato! E le ragioni? Eh... sono di tal natura che non si possono dire per ora; e intanto una parte interessante della corrispondenza rimarrà ancora per qualche tempo avvolta nell'impenetrabile mistero.

Quanto alle lettere dirette a Liszt, la brava signora La Mara si è incaricata di mettercele sott'occhi recentemente, e i lettori della *Rivista* lo sanno. Quelle completano la presente corrispondenza. Verrà giorno che anche il resto si conoscerà; poichè sarebbe una grave perdita per la storia di un periodo artistico eccezionalmente importante, se tali lettere dovessero rimanere ignorate.

Mediante queste, intanto, noi ci possiamo rappresentare viva e completa la giovinezza del genialissimo Bülow, i rapporti che egli contrasse coi migliori artisti dell'epoca sua e con una infinità di uomini di lettere, di scienza, di teatro, direttori di concerti, impresarî, etc., lo scambio di idee avvenuto coi suoi contemporanei più notevoli e tutto che, nel meraviglioso moto del rinascimento musicale germanico, forma un vasto ciclo di notizie, opinioni, dissidî, lotte, di attività contrastanti, nervose, di esaltazioni stupende, una fonte insomma abbondantissima e attraente, a cui la storia attingerà un materiale prezioso e incomparabilmente originale.

E sia lode perciò a chi ha intrapresa questa pubblicazione. Purtroppo, dato il temperamento di Bülow, il quale esigeva che egli si abbandonasse spontaneamente e senza ritegno alcuno ad ogni sua

impressione, perchè così son fatti gli artisti veri, vi sono parecchie lettere, alla cui pubblicazione si è dovuto rinunciare, per ora almeno; cosa che è pur essa deplorevole, ma cui bisogna rassegnarsi. Le così dette ragioni di convenienza, i benedetti riguardi a persone ancora viventi, delicati rapporti di famiglia, ecc. ecc., chi più ne ha più ce ne metta, suggerirono un simile espediente, che può essere una burla ingenua e raggiungere l'effetto opposto a quello desiderato. D'altronde, per ciò che riguarda la natura di questo grande artista, di questo genio versatile, di questo vero uomo, vista alla luce della sua vita reale e delle circostanze che sulla sua arte influirono, non è permesso di dire una parola definitiva, finchè tutto quel che c'è di lui non sia completamente noto. Vengono intanto, lentamente purtroppo, date in pasto alla pubblicità tutte le lettere che si riferiscono alla sua arte, alla sua fina cultura, alla brillante sua vena di pubblicista, all'insegnamento impartito con genio, cuore e coscienza, alla sua carriera che è solo di pochi nei secoli; un enorme fascio di materiali, da cui si può dedurre un mondo di opinioni preziose, elettissime, originali, esposte in una forma vivace, briosa, umoristica, che ferisce alle volte a sangue colla punta di un sarcasmo atroce o di una beffa che sopprime; e vi si scorgono inaspettati cambiamenti, allusioni, sotto le quali vive uno spirito acuto, spia un occhio d'aquila, l'occhio di un ingegno unico e a tutti superiore, eccetto Wagner, fra i musicisti del secolo XIX.

Più raramente il vivace entusiasta dell'arte rivoluzionaria, l'onesto Hans, si abbandona ad apprezzamenti, ad opinioni sui grandi maestri. Altre pubblicazioni e su lui e su altri ci offrono a bastanza buon aiuto per ciò. Il temperamento di Bülow era decisamente uno dei più vivi che mente umana possa immaginare; egli era nato per la lotta, egli operava, scriveva sotto l'impulso, la tensione febbrile di uno spirito che anela al grande, al nuovo, uno spirito di agitazione e di riforma; egli era dominato in tutto dalla pressione, dalla fretta, dalla smania di agire. I nomi, le opere dei musicisti universalmente riconosciuti non gli offrivano per ciò, s'intende, materia sufficiente, o nessuna anzi, di polemica, di attacchi; non gli rappresentavano nulla, in cui la vivacità della sua immaginazione, l'acutezza della sua penna potessero trovare un punto su cui fissarsi, o vulnerabile o misconosciuto; nessun ostacolo da vincere si offriva, non delle idee da combattere, degli artisti e delle opinioni da innalzare o da demolire. Ecco perchè forse non sono nella sua bocca che raramente le allusioni a grandi nomi e a grandi opere. Io lo posso dire: tutto ciò che era entrato già nella corrente conservativa della musica, si trovava fuori appunto della sua cerchia d'azione.

Così era fatto Hans; così io l'ho conosciuto. Il mondo musicale tedesco aveva in lui un ammiratore calmo e sicuro quanto a tutta l'arte dei grandi classici — lo dicono i suoi inarrivabili concerti, i suoi meravigliosi effetti coi cinquanta suonatori di Meiningen — ma aveva un combattente audace, fanatico, risoluto a tutto in quanto quel mondo esibiva ancora dei rimasugli di mediocre arte conservativa in urto coll'arte dei tempi nuovi. Di questo doppio aspetto nella figura del Bülow, in tutta la presente corrispondenza, noi abbiamo prove continue; più certamente del secondo che del primo suo modo di essere; ciò che n'abbiamo però, in ogni caso, è pura espansione della sua squisita anima d'artista. L'altra figura era il Bülow del concerto, dell'aula accademica, in cui egli sapeva trasfondere un'atmosfera di genialità senza pari.

Di queste duecentoquaranta lettere, la massima parte, quasi tutte, trattano di arte, di concerti, programmi, impegni presi e da prendersi, e sono quindi dirette a musicisti, direttori di concerti e teatri, mecenati, quali la principessa Sayn-Wittgenstein, Felice Draeseke, Gioachino Raff, Edoardo Lassen, Riccardo Pohl, Giulio Stern, Hans Bronsart, Alessandro Ritter, Luigi Köhler, Adolfo Jensen, Pietro Cornelius, e comprendono un periodo d'anni, che va dal 1855 al 1864. Sono disposte in ordine cronologico. Una sola lettera di Bülow è diretta a Berlioz.

Oltre alle lettere, questo volume raccoglie ancora un breve rapporto redatto dal Bülow sull'insegnamento, che egli impartì al Conservatorio di Berlino nel 1855, il quale rapporto dimostra, senza che ce ne sia il bisogno, con quanta coscienza quest'uomo, che Giulio Stern chiamava *senza coscienza e dimentico del proprio dovere*, disimpegnava invece i suoi obblighi di insegnante. E lo dicano per di più le sue lezioni di pianoforte pubblicate non è molto dal Vianna da Motta. Grande da per tutto: nella sala del concerto, nell'arena della critica e nella scuola. Ciò è pure dimostrato dalla tabella dei certificati del Conservatorio Stern di Berlino, dal 1856 al 1864, un documento importante pubblicato in appendice al presente volume, e da alcuni certificati rilasciati a scolari, che sono redatti con mirabile accuratezza. E questi è il Bülow, l'uomo di coscienza e di cuore, il Bülow che ama l'arte ne' suoi stessi discepoli. Maestro e cittadino pari all'artista.

Questo volume ci rappresenta completamente, per quanto è oggi possibile, la figura di un uomo che eccelse sopra i suoi contemporanei ed a cui in gran parte si deve se la Germania ha affermata, nella seconda metà del nostro secolo, e consolidata una egemonia artistica, che altri difficilmente le torrà. — Ma questi erano uomini

ed erano tedeschi di anima e di mente. — Esso ci rappresenta il Bülow nella sua personalità artisticamente una e trina, come dice la seguente firma: Bülow. Vengano altri libri, altri uomini a par-

erlioz iszt agner

larci di lui. Egli lo merita. Sappiamo che tanto bene rimane ancor da dire. L. TH.

Quartetto Moreira de Sá, **1ª Serie de 6 sessões no salas do Real Theatro de S. João. — Porto, Imprensa Portugueza.**

Contiene questo opuscolo i programmi delle prime sei sedute di musica da camera che s'ebbero a Porto, nel novembre e dicembre del 1898. Il quartetto Moreira de Sá è composto di Moreira de Sá, Carneiro, Gouveia e Quilez. Sono programmi interessanti, nei quali appare il fior fiore della musica classica e moderna. Vi seguono le recensioni pubblicate dai giornali portoghesi sopra ogni singola audizione. Oltre ai grandi nomi delle età passate, non mancano quelli de' moderni compositori, tra i quali i famosi di Tschaikowsky e Glazounow. L. TH.

ANTONIO ARROYO, ***Perfis Artisticos. B. Moreira de Sá.*** **— Porto. Typogr. occidental.**

Ai lettori della *Rivista* interesserà di conoscere qualche dato intorno alla personalità artistica di Moreira de Sá, violinista, direttore d'Orchestra e pianista portoghese, che ha dato un grande impulso alle audizioni di concerti sinfonici e da camera nella città di Porto. Il signor Antonio Arroyo ha pubblicato dei profili artistici sul benemerito direttore dell'*Orpheon Portuense*, brevi, opportuni e temperati, cosa non comune oggidì. Moreira de Sá ha compiuto la sua educazione musicale in Francia ed in Germania. Dopo le lezioni ricevute dal suo primo maestro Marques Pinto, egli ha studiato sotto la direzione del Joachim a Berlino.

Egli si è distinto come violinista solista e come primo violino di quartetto. Come direttore d'orchestra, egli ha rivelato al pubblico del suo paese le principali opere della musica sinfonica classica. Egli è inoltre un esimio linguista e un matematico distinto. Le sue opere didattiche gli hanno procurato, anche in questi campi, un bel nome. L. TH.

Estetica.

WILHELM WEBER, G. F. Händel's Oratorien, übersetzt und bearbeitet von F. Chrysander. Israel in Egypten Oratorium in drei Theilen. — Augsburg, 1898.

Guglielmo Weber, direttore di musica presso la *Società degli Oratorî* di Augsburg, redige queste guide-analisi dirette a spiegare l'entità musicale, poetica e filosofica degli *Oratorî* di Händel. Questi lavori del Weber sono tanto più utili, anzi necessarî, in quanto essi ci mettono al corrente del bellissimo e geniale lavoro di restaurazione fatto dal Chrysander circa gli *Oratorî* Händeliani, lavoro che comprende la parte istrumentale e vocale, i testi e il sentimento drammatico.

Nel presente studio sull'*Israele in Egitto* l'A. espone quanto necessita sapere intorno al valore musicale, al senso, all'efficacia dei singoli pezzi di questo singolare capolavoro. In presenza di simili studî, nasce spontaneo il desiderio di udire anche in Italia qualche esecuzione degli *Oratorii* di Händel. Egli scrisse tanto pel teatro nostro e diede tanto del suo genio alla lirica musicale nostra! È forse per questo che in Italia nessuno vuol sapere di lui?

L. TH.

Opere teoriche.

AUGUST IFFERT, Allgemeine Gesangschule B. Praktischer Teil. — Leipzig, 1897. Breitkopf u. Hartel.

Crediamo che del Metodo del signor Augusto Iffert, insegnante di canto al Conservatorio di Dresda, ne sia già stato parlato in questa stessa « *Rivista* » allorchè apparse, alcuni anni fa, la parte teorica di esso, contrassegnata dalla lettera *A*. (*Allgemeine Gesangschule A. Theoretischer Teil.* 1895). A quella parte ne segue ora una seconda: la parte pratica contrassegnata dalla lettera *B*. È lo stesso procedimento che lo Stokhausen tenne nel concepimento della sua ben conosciuta Scuola di canto.

Il titolo che l'A. ha posto al suo lavoro suona in italiano letteralmente: « Scuola generale di canto ». Il titolo è rimbombante: quel *generale* implicita l'idea — in risposta alle molte *Grosse deutschen Gesangschulen* — di un metodo d'insegnamento adatto ed accessibile a tutti, senza distinzione di razza, nè di nazionalità. Noi ci permettiamo di dire che il signor Iffert, come pure tanti altri appartenenti alla stessa categoria d'insegnanti, seguendo quell'idea è caduto in un grave errore; nella mancanza, cioè, assoluta, nel suo lavoro, di un indirizzo, di un principio qualsiasi. L'A. cerca di tenere i piedi in due staffe; ha delle simpatie per il principio

moderno, e non disprezza nè rigetta del tutto l'antico. Questo voler contentar tanto il vecchio come il nuovo indirizzo lo ha condotto alla confusione, all'incertezza, al deviamento; in poche parole: a tutti quei difetti che caratterizzano tutti i metodi di canto, fatta eccezione della scuola del Hey e seguaci, apparsi in questi ultimi tempi in Germania. In questi metodi, o scuole che si voglia dire, si riscontra una grande quantità di note e di musica, frammischiata a dei procedimenti la più parte empirici, a delle massime più o meno scientifiche, a dimostrazioni anatomiche, fisiologiche, acustiche; un succedersi di apprezzamenti soggettivi, di consigli, ammaestramenti, ammonimenti letti e riletti le cento volte e per lo più derivati da lunghi anni di pratica unilaterale e ristretta; un'accozzaglia di esercizi, di vocalizzi, di solfeggi spizzicati da questo o quel metodo — tutto ciò senza però condurre ad un resultato — soddisfacente, senza segnare un reciso e sicuro cammino da seguirsi. Sarebbe il caso di domandare a quei signori, appartenenti alla categoria più sopra nominata: Dunque, cosa dobbiamo seguire; il metodo empirico, poco razionale, ma non privo però di buoni resultati della vecchia scuola italiana, od il moderno e nuovo indirizzo divinato dal Wagner, annunziato dallo Schmidt e portato persino all'esagerazione dall'Hey; ma ben lontano ancora dall'apportare vantaggi soddisfacenti e durevoli? Che quei Signori si decidino, che altrimenti la nobile e benefica arte del canto non ne potrà al certo profittare!

Sarebbe però ingiustizia il non riconoscere nel lavoro del sig. Iffert una grande dose di esperienza e di norme utili e profittevoli; uno di quei *vade mecum* al quale un maestro di canto dei buoni potrà sempre riandare; accettando e togliendo quegli esercizi, quegli insegnamenti, che egli crederà al caso speciale di uno de' suoi allievi. Ed ora, per finire, un'osservazione: noi stessi, non molto tempo fa, biasimavamo non solo l'assenza in Italia di un metodo di canto, che si erigesse su basi razionali, scientifiche e linguistiche, ma pure l'abbandono e la trascuratezza in cui era lasciato un tema sì interessante ed educativo come l'arte del canto. Qui, invece, osserviamo che in Germania, benchè succeda il contrario ed appunto per questo, è il caso di biasimare la troppa produzione di metodi, scuole, scritti attenenti alla formazione ed educazione della voce. Soltanto noi ne conosciamo, per esserci passati sotto gli occhi in questi ultimi mesi più di 15 di questi lavori! Una tale produzione, mentre è un segno sicuro dell'interesse che i tedeschi hanno per tutto ciò che si rapporta all'arte vocale, pure è una prova certa di quella esagerazione alla quale anche allora abbiamo accennato.

C. S.

S. JADASSOHN, *Leerboek der Harmonie*, Vrij bewerkt-Met bijvoeging van Kantteekeningen volgens de vijfde duitsche uitgaaf door Jacques Hartog. Un vol. in-8° di pagg. 296. — Leipzig en Brussel, 1898. Breitkopf und Härtel.

È la traduzione in olandese del noto trattato di armonia, una delle migliori opere didattiche del Jadassohn, del quale si è già parlato in questa *Rivista*. Il succedersi di queste traduzioni dimostra il valore della scuola del Jadassohn. Egli merita questa ricompensa per la sua intelligente operosità e per la sua gran bontà e modestia.

L. TH.

P. M. GUBI, *Musikalischer Wegweiser*. Ein Orientirungsmittel für Laien. Ein Wiederholungsbuch für Kompositionsschüler. — Altona, Elbe. Schlüter'sche Buchhandlung.

Non c' è che dire. Nel suo genere è un lavoro ingegnoso. L'A. saputo condensare, in un manuale di poche pagine, quanto di necessario si raggruppa sotto la denominazione di musicali discipline, dalla teoria elementare alla composizione. È un mezzo di orientamento in questa vasta e complessa materia che egli offre, ma il suo piano è attuato con serietà e in una forma facile. Questo comprende la teoria generale della musica, quella dell'armonia, le cognizioni sulle forme del contrappunto, le varie forme della romanza, del rondò e della suonata e un breve trattatello d'istrumentazione. Di esempi musicali egli ne cita quanti bastano in appoggio alle brevi spiegazioni; note storiche completano, di quando in quando, il suo dire.

L'A. chiama il suo volumetto un indicatore musicale, un mezzo di orientamento pei profani, un libro di ripetizione per gli scolari di composizione. Di ciò bisogna tenere il dovuto conto, per non domandare più di quel che il libro prometta. Io non esito punto a chiamare, con tutta coscienza, questo manuale pratico e ben fatto. Sull'opera di un determinato autore, p. es., il Gubi ha saputo discutere brevemente, rilevando quel che occorre sapere circa il suo valore musicale, lo stile, la forma sua, ma facendo ancora opportune riflessioni intorno all'epoca in cui essa venne composta. In generale, quando l'A. si riferisce a un caso pratico, egli ne dimostra la specie, lo esamina con lucidità, senza molte parole, omettendo digressioni, evitando confusioni perniciosissime agli allievi. E di una specie musicale egli ha saputo rintracciare l'origine, mostrare lo sviluppo, coordinando la sua dimostrazione sotto dei principî. Similmente egli opera trattando di una teoria d'armonia o di contrappunto, di istrumentazione, di pittura musicale e di storia. Molti sono gli esempi tratti con giudizio dalle opere dei grandi maestri.

Questo libro si raccomanda pel modo semplice con cui è fatto, utile certamente per la scuola e per chi studia da sè. L. TH.

P. M. GUBI, Praktische Harmonielehre für den Unterricht an Lehranstalten und für den Privat- und Selbstunterricht. — Altona, Elbe. Schlüter'sche Buchhandlung.

Anche in questo suo trattato il Gubi ha dato prove di attitudini didattiche affatto speciali. Invece di passare in rassegna tutto l'arsenale di regole, solito a confondere la mente dei giovani, egli si è studiato di esporre all'allievo quel tanto, che, nelle discipline dell'armonia, è strettamente necessario a sapersi, in un testo conciso e sopra tutto affidandosi ad opportuni esempi, che egli ha tratto sempre dalle opere de' buoni maestri. L'allievo ne riceverà buone impressioni e conoscenze per ciò che riguarda gli spiegati accordi e le loro serie, le modulazioni, l'armonizzazione di melodie, la trasposizione e l'analisi.

È un lavoro pratico che facilita notevolmente lo studio dell'armonia. Mi pare che sia destinato a render buoni servigi nel campo dell'insegnamento, e, come tale, merita considerazione e fortuna.

L. TH.

S. JADASSOHN, Methodik des Musiktheoretischen Unterrichts. — Leipzig, 1898. Breitkopf und Hartel.

L'A., sempre più infervorato del suo grande amore per le discipline musicali, ha composto questo piccolo scritto, tracciando la via da seguirsi negli studî musicali teorici. Ed in ispecie rivolto a coloro che studian da sè, suggerisce loro come essi possono regolare la loro cultura, i loro lavori, e raggiungere così il fine che si propongono. Questa preparazione ai più elevati studî è tracciata in modo semplicissimo. Il Jadassohn, da vero maestro dell'argomento, ha condensato il testo di un manuale d'armonia e di contrappunto, semplificando quanto più è possibile, specie con la scorta di esempi, tutto ciò che nei trattati è svolto mediante lunghe disquisizioni.

Lo studioso che si serve di questa guida troverà sempre nei trattati del Jadassohn il modo di illustrare un punto di erudizione musicale, di ampliare il disposto di certe regole brevemente accennate.

Il sunto teorico del Jadassohn dovrebbe essere il compagno, l'amico dell'allievo nel corso di contrappunto: gli sarà ricco d'aiuto durante i suoi lavori e forse gli diverrà indispensabile. L. TH.

JOHANNES EV. HABERT, Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. Erstes Buch: *Harmonielehre;* Zweites Buch: *Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte.* Due vol. in-8°, di pag. 382-190. — Leipzig, 1899. Breitkopf und Härtel. — M. 6. — M. 3.

Tra la ricca messe delle opere teoriche dell'Habert, questi contributi alla teoria della composizione musicale sono fra le più notevoli. Compositore distinto di musica sacra, in tutte le varie discipline dell'armonia, del contrappunto semplice e doppio, dell'i-

mitazione e della *fuga*, a cui l'Habert ha informato i suoi libri, egli s'è specialmente rivolto a coloro, che si vogliono dedicare ai componimenti di stile religioso.

Nel primo volume l'A. si occupa dell'armonia. Fin dai primi elementi di questa scienza, egli introduce subito il lettore nel sistema, che ogni regola, ogni applicazione fa derivare dalla costituzione dei toni della Chiesa, dimostrando, nelle stesse melodie del canto Gregoriano, la successione e la distinzione dei rapporti tonali, degli intervalli e dei raggruppamenti loro, i quali hanno dato origine alle prime osservazioni sugli elementi costitutivi dell'armonia. In questa parte, per quanto pratica, l'erudizione solida dell'Habert sullo stile di Palestrina ha modo di fissare le proprietà fondamentali del classico periodo a più voci, servendosi ancora di tutte le opportune citazioni storiche delle fonti antiche. Non è a meravigliare poi che l'Habert, nello stesso modo con cui egli tratta così seriamente dell'armonia, si giovi di continui confronti col fatto più importante della musica moderna, l'espressione che vi ha recato R. Wagner. Le forme di Palestrina e di Wagner sono spesso l'una all'altra accostate dall'A. e confrontate con sorprendente chiarezza ed efficacia. Un conoscitore della musica antica, come R. Wagner, ha più d'una volta, coscientemente o d'istinto, saputo ritrarne forme d'armonia e d'espressione così elevate e pure, come la più elevata e pura voce del principe della musica.

Questo primo volume inoltre, trattando regolarmente di ogni specie di accordi e dei loro allacciamenti, delle speciali conformazioni degl'intervalli, del cambiamento delle tonalità e dell'impiego del diatonismo e del cromatismo, ci conduce a vedere ordinate e complete, in un seguito di riferimenti continui al puro linguaggio della musica sacra palestriniana, quali siano le più classiche e le più recenti applicazioni del sistema castigato dell'armonia, la quale viene spiegata in ogni sua parte.

Il secondo volume ci presenta la teoria del contrappunto semplice a due, tre e quattro voci. La specialità di questo contrappunto è stilistica: esso si svolge sul corale Gregoriano, l'alfa e l'omega del canto sacro cattolico. Conseguentemente egli è considerato nelle sue diverse specie: contrappunto rigoroso e contrappunto libero. Così, nella disposizione graduata di tutti gli elementi della scienza contrappuntistica, l'A. rispecchia la stessa graduata costituzione degli elementi del canto chiesastico. È questa come una preparazione scientifica di materiali, che devono poscia servire a penetrare un puro bello artistico musicale. Questa speciale indagine comprende pure l'impiego del contrappunto semplice nell'accompagnamento del

corale e serve a dimostrare come si possa tessere questo accompagnamento per le voci dell'organo.

L'ultima parte tratta delle diverse specie del contrappunto libero da due a quattro voci.

Come si vede, il libro dell'Habert ha uno scopo spéciale: l'educazione del compositore nello stile della musica sacra, secondo la mente della Riforma. Questi due volumi suoi, ricchi di eccellenti esempî, tutti elaborati sui canti Gregoriani, formeranno il contrappuntista serio, consumato nella più solida pratica della musica severa. Trattandosi di uno scopo simile, l'Habert ha voluto molto razionalmente che questo esercizio seguisse su tutte le chiavi d'uso antico. È una questione elementare codesta e che pur tuttavia a musicisti di credito, in Italia, presta argomento per combattere un sistema di notazione, all'infuori del quale la musica antica perde la sua chiarezza architettonica e la sua determinazione tonale. Fortunatamente anche gli esempî dei migliori confortano noi ad andar dritti per la nostra strada. E le magnifiche contribuzioni dell'Habert sono tra questi esempî *autorevoli*.

Chi si dedica al culto della musica sacra per davvero sa dove trovare un buon libro, con la scorta del quale può compiere i suoi studî particolari. Egli, per ottenere risultati diretti e per non perder tempo inutilmente, dovrebbe eliminare i soliti trattati di contrappunto, che in questo caso non servono. Prenda l'Habert. In questa specie di studî egli fa testo, come merita. L. Th.

ANTON HUBER E JOSEF PRESSL, Allgemeine Musiklehre. **Ein Lehrbuch für den theoretischen Musikunterricht. — Wien und Leipzig, 1898. Carl Graeser.**

In un breve manuale di teoria generale della musica non è cosa facile far capire tutto ciò che ci deve essere, secondo quanto prescrive il titolo. E allorchè questo manuale debba mantenere le sue giuste, anzi, in relazione al contenuto, le sue piccole proporzioni, l'autore è obbligato a condensare la materia in modo tale, che gli è veramente un miracolo, se questa non diventa soverchiamente compressa. Il manuale, di cui si discorre, deve contenere le peculiarità che, in ordine all'insegnamento, si riferiscono alla notazione, all'armonia, alla composizione ed all'istrumentazione. Inoltre, siccome queste discipline vengon trattate anche rispetto al lor principio genetico e al loro sviluppo storico, occorre che, anche perciò, le necessarie cognizioni siano esposte succintamente e però con esattezza ed efficacia. L'allievo deve, insieme alla scienza che egli studia, imparare a conoscerne la storia. Il concetto è buono. Se non che l'attuazione sua, nei limiti di questo libro, lascia più che qualche cosa a desiderare. Tuttavia, se si pensano le difficoltà che

gli autori hanno dovuto superare, non si può a meno di riconoscere che il loro lavoro è a bastanza riuscito.

È cosa buona, per esempio, iniziare l'allievo negli studî teorici, rappresentandogli l'immagine grafica dei suoni nell'antica notazione, dimostrargli le basi del sistema tonale, desunte non solo dal principio scientifico, ma anche dal concetto storico, e raccogliere i fatti principali e le principali nozioni sugli antichi trattatisti. Tutto questo, precedendo l'esposizione della materia musicale assoluta, e richiamatone i singoli casi, quando la necessità lo esiga, chiarirà molte idee, che gli studenti hanno assai vaghe ed imperfette sulla musica moderna e rinforzerà la loro coltura.

Il sistema dei signori Huber e Pressl s'accorda praticamente assai bene col progresso degli studî, li facilita e procura una certa economia di tempo. Perchè l'allievo, senza il bisogno di consultare manuali di storia a parte, trova raccolte e distribuite a lor giusto luogo quelle cognizioni storiche che più gli necessitano sul contrappunto, sulla scienza delle forme, sul canto, la voce e gl'istrumenti. Gli autori, come appendice a questo volume, hanno aggiunto altresì una lista dei migliori libri di studio pei diversi rami della musica ed un elenco dei più importanti musicisti, da circa il 1500 fino al presente.

Concludo: questo manuale è redatto con molta cura e con diligente studio della materia. Adoperato a dovere non potrà a meno di produrre buoni risultati pratici. Non è il primo libro di questa specie, il cui sviluppo io vegga basato sopra la storia della musica — le idee si fanno strada e, se buone, vengon raccolte e non rimangono sterili — ma è certamente uno dei più riusciti. Giova notare che esso ammette, per parte dello studente, una preparazione di uno a due anni. La materia musicale che vi è svolta può distribuirsi in altri due anni. Al maestro insegnante spetta di ampliarla, aggiungendo esempî ed esercizî pratici. L. Th.

Strumentazione.

ENRICO BOSSI e GIOVANNI TEBALDINI, **Metodo teorico-pratico per organo**. — Milano, Carisch e Jänichen.

Leggendo questo *Metodo teorico-pratico per organo*, scritto da due dei più valenti cultori di musica sacra che vanti l'Italia, ripensava malinconicamente agli anni trascorsi di Conservatorio ed all'istruzione che mi venne impartita rispondente è vero alla tradizione più che secolare, ma ad una tradizione cui la lunga età non dovrebbe certo ispirare riverenza ed ossequio. Poichè nelle

nostre scuole musicali l'empirismo si confonde con la pratica, e l'insegnamento (salve le rare eccezioni) tutto si riduce nel conficcare nel cervello dell'allievo quelle formule musicali che per gli insegnanti costituiscono la scienza dell'armonia e del contrappunto, e nel fare agitare le dita dell'allievo, nella qual ginnastica tutta si concreta l'esecuzione musicale.

Quanti rapidissimi esecutori strumentali patentati non hanno una chiara nozione storica ed estetica del proprio strumento e dell'opera d'arte che eseguiscono, quanti armonisti e contrappuntisti patentati non hanno una qualche idea della filosofia armonica e contrappuntistica, della legge estetica che governa l'armonia non solo, ma bensì della legge fisica dalla quale derivano gli accordi!

Ho conosciuto in quegli anni degli allievi che pur sapevano empiricamente armonizzare e contrappuntare, i quali nella scuola di estetica musicale sgranavano tanto d'occhi al sentire discorrere di *enarmonia*, *accordi derivati*, o di altri simili *abracadabra*.

Eppure (e salve sempre le sullodate eccezioni) a malgrado delle lamentazioni dei chiaroveggenti si continua nello stesso passo poichè, si dice, i nostri vecchi facevano così, e che fior di musicisti ne uscivano!

Così nella scuola d'organo (Dio voglia che le cose ora siano cambiate) per solito vi si avviavano gli allievi che avessero bensì intrapreso lo studio dell'armonia, ma che molto spesso non avevano una grande famigliarità colla tastiera del pianoforte imparato a conoscere con un po' di Czerni, di Cramer o di Clementi studiati senza metodo ed ordine e sopratutto senza quel *suonare legato* che la polifonia richiede, e ne uscivano poi senza sapere che cosa fosse *vibrazione*, *suono armonico*, *lunghezza del piede*, *struttura* e storia del proprio strumento ed accompagnamento del canto gregoriano. Il primo volume del Rinck, un po' di Lemmens formavano quel primo gradino, si può dire, dal quale subito si eccedeva a Mendelssohn ed a... Bach!! Bach, che l'allievo non dovrebbe tentare se non quando abbia già sicura padronanza della tecnica dell'istrumento, nelle scuole d'organo serve precisamente a formare questa tecnica occupando a un dipresso il medesimo posto che nelle scuole di pianoforte occupano gli studî del Cramer o il *gradus ad Parnassum*.

Sia adunque il benvenuto il nuovo metodo Bossi-Tebaldini che a ben altri e più elevati criteri didattici è ispirato, e possa questa pregevole opera prendere il sopravvento sul pregiudizio delle scuole ed auspicare con l'efficacia degli insegnamenti in essa racchiusi a un miglior avvenire dell'arte organistica italiana.

Il metodo è diviso in tre parti: la prima tratta della storia dell'organo, della sua struttura, degli organisti e della musica per organo. Densa per contenuto ed ordinata nella sua condotta, questa parte fornisce allo studioso tutte le nozioni storiche e teoriche sul proprio strumento che gli sono necessarie. Forse la parte che riguarda la struttura dell'organo avrebbe consentito un maggiore sviluppo e la spiegazione di certe parti dello strumento sarebbe bene fosse stata corredata di apposite incisioni per meglio dilucidare la descrizione delle medesime; e sarei lieto di vedere accolto dagli egregi autori questo mio modesto consiglio nella prossima seconda edizione.

Splendidissima la seconda parte la quale tratta degli « elementi di esecuzione », degli « Abbellimenti » e della « Registrazione ». Negli « elementi di esecuzione » vennero inclusi opportunissimi esercizi per *il legato* (manuali soli) con o senza sostituzione delle dita, esercizi per i soli pedali di grande utilità tecnica, esercizi per pedali e manuali, alcuni esempi tratti molto opportunamente da Bach, Mendelssohn, Zipoli, Frescobaldi. Vi sono inoltre poche pagine sulle modulazioni per avviare l'allievo all'improvvisazione: troppo poche in realtà per lo scopo, mentre d'altra parte sarebbero superflue quando l'allievo, come a ragione suppongono gli A., prima di intraprendere lo studio dell'organo fosse già inoltrato nello studio dell'armonia.

Gli esercizi per il legato con sostituzione delle dita sono di un valore tecnico indiscutibile, ma ne avrei desiderato uno sviluppo maggiore e più graduato; poichè difficilmente un allievo che pure abbia compiuto il corso preparatorio di pianoforte suggerito dagli autori, potrà facilmente sormontare talune difficoltà che si riscontrano in questi esercizi. Ed a proposito dei suggerimenti fatti dagli Autori medesimi circa lo studio preparatorio al pianoforte, mi sorprende come essi non abbiano raccomandato a proposito del *Gradus ad Parnassum* le splendide edizioni del Tausig o di Carlo Andreoli, le uniche razionali per un proficuo insegnamento, come pure mi sorprende che gli Autori si siano dimenticati di raccomandare all'allievo un corso preparatorio di Bach al pianoforte prima di intraprenderlo nell'organo. Non si può eseguire Bach sull'organo se non lo si eseguisce bene sul pianoforte, ed all'uopo le raccolte edite dal Tausig, Germer, Bülow, del Buonamici, ecc., sono da raccomandarsi caldamente per addestrare l'intelligenza e le dita dell'allievo alla polifonia del grande di Eisenach.

L'ultima parte contiene poche ma sufficienti nozioni sul canto gregoriano e relativo accompagnamento, e sul contrappunto. Ho

detto poche ma sufficienti nozioni, poichè sebbene queste non esauriscano per sè completamente la materia, pur tuttavia sono tali da farla conoscere allo studioso e da invaghirlo ad approffondirsi viemmaggiormente in essa.

Non mi diffondo ad analizzare questa bell'opera che ogni maestro e studioso d'organo dovrebbe avere nella sua biblioteca, poichè dei meriti di essa solo si può conoscere studiandola praticamente; gli Autori, ripeto, hanno fatto opera non soltanto utile, ma buona; ne li compensi il favore degli interessati, e valga questo favore, giustamente dovuto, a dimostrare come sia calunniosa l'accusa di negligenza e di indolenza comunemente ad essi attribuita; dimostrino invece come questa negligenza ed indolenza non siano altro che il frutto della mancanza di una buona guida che sapesse bene additar loro la retta via e raddrizzarne le idee guaste dai pregiudizi e da un vieto empirismo.

C. S.

LEANDRO PASSAGNI, *Il Violino*. **Manualetto pratico indispensabile a tutti gli amatori del violino. — Milano. A. Pigna.**

Per la parte della erudizione, questo manualetto presenta una sintesi diligente del già fatto. Praticamente il lavoro del Passagni servirà a chi chieda qualche succinta informazione sulla struttura del violino e sulle vicende e modi varî della sua fabbricazione. La qualità e la differenza negli istrumenti prodotti dalle varie scuole italiane ed estere sono chiaramente rilevate. Tenendo per norma una classificazione corretta, l'A. ha elencato i nomi dei costruttori di violini e vi ha messo accanto qualche notizia biografica e qualche leggero apprezzamento materiale, oltre il costo in commercio; tutte cose che potranno riuscire utili a coloro che s'interessano di un così nobile istrumento, come dice il signor Passagni; i quali vedranno, in pratica, che cosa giovano queste superficiali indicazioni di fronte alle trappole del commercio e alla furberia dei falsificatori.

L. Th.

BERNHARD METTENLEITER, *Das Harmonium-Spiel in stufenweiser, gründlicher Anordnung zum Selbstunterricht* **ecc. 3 vol. in-8°, di pag. 136, 163, 222. — Kempten. Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung.**

Che un musicista si sia dato la pena di comporre un trattato diviso in tre libri, per insegnare a suonare l'Harmonium, può a tutta prima sorprendere colui, che è abituato a considerare le cose della musica con un senso tutto superficiale e meccanico, e vede, per esempio, nel pianoforte e nell'organo gli unici istromenti autorizzati a rappresentare una parte seria nelle esecuzioni individuali. Questo meravigliato lettore si riavrà dalla sua sorpresa, quando gli avremo detto con quale serietà d'intendimenti il Metten-

leiter ha impreso il suo lavoro, il quale merita sinceramente tutta l'attenzione dei veri musicisti.

L'Harmonium è un istrumento nuovo, usato oggi moltissimo in America ed in Inghilterra, meno in Germania ed in Francia, raramente in Italia. Mentre esso può benissimo sostituire l'organo negli uffici del canto chiesastico e ottimamente serve alla pratica del canto corale, è usato nei paesi degli Anglo-Sassoni preferibilmente pei bisogni della musica sacra nel piccolo ambiente delle famiglie; e oggi specialmente, dato lo sviluppo del canto corale, egli è proprio riconosciuto, qual dev'essere, utilissimo, quando però esso venga maneggiato a dovere e assecondi la inflessione delle voci, non rimanendo mai, come accade talvolta di udire, scoperto e solo nel momento in cui le voci respirano; un effetto questo il più plateale e ridicolo.

Compreso come un istrumento, la cui voce bene si adatta alla espressione del sentimento religioso, e seguito nel suo ufficio di accompagnare e sostenere il coro, l'Harmonium si nobilita e diventa di una praticità unica. Il Mettenleiter, a questo scopo, ha scritto un metodo ordinato e razionale. Oltre a comprendervi tutto quel che occorre per raggiungere il necessario sviluppo del meccanismo, l'A. ha voluto esporvi altresì le necessarie cognizioni del contrappunto, aggiungendo una serie graduata di forme e di componimenti, così da provvedere ad una cultura musicale completa, per quanto esige il culto della musica sacra. A questo fine, egli, insieme alle conoscenze che si riferiscono alle tonalità e all'arte del modulare, espone ordinatamente le proprietà dei toni della chiesa e presenta una copiosa raccolta di preludî, di inni sacri e canzoni. La loro distribuzione segue a seconda del lor carattere, stile e scopo. L'occhio dell'A. è stato felice nella scelta di questi componimenti, alcuni dei quali risalgono a tempi antichissimi e sono semplici facili e belli. La maggior parte appartengono a maestri tedeschi ed italiani.

Anche per ciò che riguarda il contenuto del solo primo volume, questa raccolta è già notevole. S'intende che l'Harmonium accompagnerà i canti a voci sole, riproducendo il loro contesto.

La seconda parte forma il necessario completamento della prima. Oltre all'aumentato numero degli esempi di classico stile, essa contiene quanto occorre perchè il suonatore d'Harmonium possa anche da sè imparare a comporre piccoli preludî. La teoria e la pratica sono alternate con buon ordine. Molte canzoni, molti mottetti, inni e preludî servono come esempi pratici applicati agl'insegnamenti dell'armonia, e pur saranno utilissimi all'occasione, perchè scelti per diverse preghiere e uffici divini.

La terza parte è pur essa una ricca raccolta di componimenti

a più voci e per organo di autori antichi e moderni, gli uni e gli altri ridotti per l'Harmonium. È evidente la preferenza dell'A. per i compositori tedeschi, specialmente per Haydn e per Händel. Forse, in questo caso, una ragione pratica lo assiste, e cioè la maggiore facilità e convenienza che vi è nell'adattare i pezzi trascelti all'istrumento, e il dovuto riguardo alla capacità media dei suonatori.

Quest'opera è specialmente composta per l'uso delle famiglie, e con un intento altamente educativo noi ci vediamo raccolte composizioni di importanti organisti tedeschi, oltre a riduzioni di frammenti di Messe ed Oratorî. Nell'ultimo volume, di nomi italiani non ne registriamo che tre: Jomelli, Pergolese e Cherubini. Sono veramente pochi, per quanto la scelta ne sia eccellente. Un uomo di maggiore cultura non avrebbe ommesso di presentare qualche bella e solida composizione nel puro e classico stile degli antichi organisti italiani. Questo mi aspettavo dal Mettenleiter. Perchè, se non sono i tedeschi che ci mettan sott'occhi qualche saggio della nostra grande arte antica, possiamo star sicuri che, per quanto sta in noi, preferiamo di rimanerne ignoranti e di gettarvi sopra il discredito. L'epoca gloriosa e la solida produzione degli organisti italiani del sec. XVI e XVII è pressochè sconosciuta di fatto, specialmente nel nostro paese, ed è trascurata, con lor danno gravissimo, anche dai migliori musicisti. Noi abbiamo applaudito dei suonatori d'organo che bisognava compiangere. Uno stesso musicista italiano, se oggi si dovesse occupare di musica d'organo, non farebbe che imitare qualche compositore tedesco, e sceglierebbe i nomi e le composizioni che vanno per la maggiore in Germania. E lo farebbe per tre ragioni: per la propria ignoranza, conseguentemente per il gusto dell'imitazione e per vendere il suo libro. Ora è sperabile che si possa mostrare, non so se tra poco o molto, la vera importanza e, in qualche punto, l'assoluta superiorità delle antiche composizioni d'organo italiane, la vera eccellenza di un'arte, alla quale altro non mancano che uomini onesti e di giudizio per rivendicare ad essa tutto l'onore ed il culto cui ha diritto. In compenso essa offre larga copia di vantaggi agli artisti che vorranno nutrirsene, e lo dovranno senza dubbio un dì o l'altro, per diventare quel che oggi non sono, cioè artisti originali italiani.

Il Mettenleiter poteva essere meno unilaterale ed esclusivo nella scelta degli autori; avrebbe meglio servito la sua causa ed avrebbe conferito una maggior varietà alla sua raccolta. Ma anche così come sta, è questa una pubblicazione utilissima e degna d'ogni elogio.

L. Th.

I. L. SCUBBERT, Die Orgel, ihr Bau, ihre Geschichte und Behandlung **(3ª ediz.). In-12º. — Leipzig. Merseburger.**

Ecco un libriccino, piccolo di mole ma denso di contenuto, un libriccino veramente aureo e che ci fa pensare con malinconia a quel grande vuoto che pur persiste nella letteratura musicale italiana .....

Un libro che ha intendimenti puramente pratici e che (caso raro!) risponde pienamente alle promesse della prefazione: « che cioè l'operetta, anche nella sua nuova edizione, debba essenzialmente rivolgersi a quegli organisti formati nei seminarii, ai quali tocca esclusivamente o preponderatamente la cura di suonare l'organo nel servizio divino. Perciò sarà anche nella nuova edizione non già descritto un grande moderno organo da concerto, ma piuttosto sarà messo davanti agli occhi un istrumento che più tardi dovrà servire alla pratica dell'ufficio. Le recenti ed ultime conquiste nel terreno dell'arte della costruzione degli organi non sono perciò messe nel primo piano, ma sono menzionate piuttosto per incidenza. Un'esauriente appendice di letteratura provvede perciò a che il lettore possa istruirsi in tutti i progressi pel caso che si presenta ».

Tutto quanto concerne la struttura storica e trattamento dello strumento viene trattato in forma piana, chiara e completa. Specialmente interessanti i capitoli che trattano *l'accordo dell'organo*, *il suono dell'organo*, *lo strumentale* e *cagioni di difetto che si verificano nell'organo*.

Oltre al merito della chiarezza, il libro ha pur quello ..... della sincerità. « *A quei circoli però ai quali il nostro libro si rivolge, non può abbastanza insistentemente essere consigliato di studiare e di eseguire, invece dei proprii saggi, piuttosto le opere di celebrati maestri* ».

Una versione italiana di questa bell'operetta è quanto di meglio si possa consigliare ad un editore intelligente. C. S.

JOHANNES SNOER, Die Harfe als Orchesterinstrument. **Winke und Rathschläge für Komponisten etc. — Leipzig. Carl Merseburger.**

Ecco un opuscolo, pratico e ben fatto, sul modo di servirsi dell'arpa come istrumento d'orchestra.

È un argomento degno di studio. Ognun sa con quanta leggerezza compositori, anche reputati, scrivono per questo istrumento. In generale, è sul pianoforte che essi stabiliscono la parte dell'arpa, non pensando tuttavia che certi passi, pieni d'effetto e brillanti sul pianoforte, restano difficili, non pratici e non producono nessun effetto sull'arpa. I trattati d'istrumentazione non sempre dicono quel che occorre sulla tecnica delle dita e sull'uso dei pedali, non sempre

si giovano di buoni esempî. Il trattato di Berlioz è uno di questi. Per tutto ciò il lavoro coscienzoso dello Snoer, arpista nell'orchestra del teatro e in quella del Gervandhaus a Lipsia, presta servigi incomparabilmente migliori, poichè egli è il risultato di molta pratica ed è tutto pieno di esempi di fatto e di consigli chiari. Noi potremmo avere qualche cosa di simile in italiano, se i nostri arpisti, e specialmente le nostre arpiste, non perdessero il lor tempo in vane esibizioni.

Il compositore toccherà con mano le difficoltà che crea al suonatore scrivendo certi passi, vedrà il modo di migliorarli, si persuaderà dell'inutilità e dell'impossibilità di certi altri, suonando coll'arpa Erard attuale, e di parecchie applicazioni della modulazione moderna, quando non sia disponibile che un'arpa sola. E come al compositore, questi avvisi e consigli gioveranno, è sperabile, anche al suonatore.

Lo Snoer si occupa, anzi tutto, degli accordi e della maniera di distribuirli per l'arpa onde abbiano ad esser possibili, pratici e producano un bel suono. E distingue quelli che si possono eseguire toccando tutte le note insieme, e quelli che non possono risultare se non alquanto arpeggiati. Nel tempo stesso egli dimostra la impraticabilità di certi altri accordi, in causa della soverchia latitudine che essi esigono nella posizione delle dita, sì che si richiederebbe per essi una mano gigantesca. Eppure vi hanno compositori, che non si guardano dallo scriverli, con quale effetto, ognuno che sia pratico può giudicare.

L'A. esamina poscia la specie degli arpeggi e indica efficacemente quelli che, pur trovandosi nelle partiture di maestri celebrati, come Wagner, Meyerbeer, Bizet, riescono di esecuzione non facile o di cattivo effetto. Curioso poi è che egli indichi degli accordi tratti dalle partiture di compositori italiani, come le cose più strane ed impossibili.

Il secondo capitolo tratta del pedale e fa vedere l'ufficio suo, cioè le alterazioni che esso produce nella scala naturale dell'arpa, e come si possano praticamente effettuare diversi passaggi d'armonie e varie modulazioni.

Interessante è la parte dedicata ai così detti *glissando*, una specialità dell'arpa, ed alle note-sinonimi. Buoni esempî applicabili a questo caso, trova l'A. in alcune composizioni orchestrali di Rubinstein, belli sopra tutto nella suite *Scheherazade* e nella sinfonia *Antar* di Rimsky-Korsakow e nel *Mephisto Walzer* di Liszt. Egli fa notare l'impossibilità del *tremolo* sull'arpa, ciò che alcuni compositori non vogliono capire, e che, in ogni caso, va ridotto dal suo-

natore alla forma conosciuta col nome di *bisbigliando*. Poche parole gli bastano per ciò che occorre notare sugli *armonici*.

Le considerazioni generali sul modo di compopre per l'arpa sono utilissime ai compositori; sopra tutto giovano gli esempî, tratti dalla *Sakuntala* di Goldmark e dal *Tristano* di Wagner, a dimostrare quanto sia opportuno servirsi di tonalità per *bemolle* a preferenza di quelle per *diesis*.

Vi hanno avvertimenti sui *trilli*, che ognuno apprezzerà a dovere. Il trillo sull'arpa è difficile. Ma un'opinione esagerata mi sembra quella dell'A. di guardarsene affatto. Il trillo non ha sull'arpa l'effetto che ha nel pianoforte, ma non è tuttavia cattivo, quando sia eseguito bene. Guardarsene in orchestra, perchè? Avrà il medesimo effetto, se mai, come quando è suonato dall'arpa sola, a patto che l'orchestrazione sia adeguata.

Lo Snoer espone, in appresso, giuste osservazioni sui passaggi di seste, ottave e decime, sulle *note-sinonimi* e sui *quasi-trilli*, cose tutte delle quali offrono belli e chiari esempî alcune opere di Gounod, Saint-Saëns e Thomas in ispecie.

Nè voglio tacere dell'interesse particolare, che offre uno sguardo alle più importanti parti d'arpa. La vecchia scuola francese sta in prima linea, con le opere di Bojeldieu, Meyerbeer e Rossini. Parti di molto effetto scrisse Ambrogio Thomas. Così la nuova scuola francese (Massenet, Saint-Saëns, Delibes), come l'A. la chiama, è pure molto raccomandabile. Ma egli a tutti questi compositori preferisce Gounod, di cui raccomanda specialmente le parti d'arpa scritte per il *Faust*, *Romeo e Giulietta* e *Il Tributo di Zamora*. Berlioz scrisse praticamente, ma anche incomode parti. Egli è un autore raccomandabile per l'impiego delle due arpe in orchestra. Buone le parti di alcuni compositori belgi e fiamminghi: Tinel (*Franciscus*), Huberti, Peter Benoit, Mann, Zweers (*sinfonie*). In nessun paese si coltiva tanto l'arpa come in Inghilterra. Perciò l'A. si spiega il perchè siano così pratiche le parti d'arpa del Prof. Stanford. — Egli è, per di più, un irlandese ed ha scritto una sinfonia irlandese. Figuriamoci! — I tedeschi, dice lo Snoer, compongono molto diversamente per l'arpa, ma, in complesso, bene assai, in ispecial modo R. Strauss, Max Bruch, Hoffmann e Gernsheim. Goldmark adopera molto l'arpa, ma scrive parti difficili. Di quelle interessantissime di Wagner l'A. parla distesamente in un capitolo a parte, notando in ispecial modo quanto vi sia per ogni compositore da imparare, a questo proposito, dall'*Anello del Nibelungo*. Queste parti però, lo Snoer dovrebbe sapere, non sono sempre le originali dettate dal Wagner: alcune, in ispecie quelle della *Walkirie*, vennero ridotte per due

arpe da una mano esperta, dal Zabel di Pietroburgo, vista l'ineseguibilità o almeno la nissuna praticità di certi passi, che il Wagner aveva calcolati così ad occhio e croce; poichè egli almeno, con esemplare franchezza, confessava di non capir nulla del davidico istrumento.

La scuola italiana offre spesso delle parti d'arpa composte senza pratica alcuna. Il famoso *a solo* per arpa nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti è un triste esempio di una parte d'arpa fatta sul pianoforte, che ogni arpista cambia ed è costretto a cambiare. — Eppure, in Italia, le nostre arpiste ci lavorano attorno con sacrosanto impegno e ci godono a tutto pasto. Beate loro! — I compositori italiani della giovine scuola, dice lo Snoer, impiegano l'arpa troppo spesso anche nelle lore opere in un atto, ma senza praticità di sorta. Per l'una e l'altra ragione il suono dell'istrumento perde il suo interesse e l'istrumentazione diventa monotona.

Molto praticamente scrivono per l'arpa i compositori russi Rimsky-Korsakow, Borodine, Cui, Tschaikowsky, ecc., in modo difficile sì ma sempre bene eseguibile, prescindendo, aggiunge lo Snoer, dalla singolarità di costoro, di scrivere in tonalità come *do diesis maggiore* e *fa diesis maggiore*.

Sono tali specie di pubblicazioni codeste, che non si raccomanderanno mai a bastanza ai compositori, com'è pur dello scritto del Zabel. I suonatori d'arpa vi troveranno ancora un elenco di tutta la miglior musica composta pel loro istrumento, come studî, metodi, pezzi, fantasie con o senza orchestra, ma nulla disgraziatamente per..... venti o più arpe, nulla almeno, che poi non debba diventare un *unisono* un po' troppo.... unisono. L. Th.

Ricerche scientifiche.

Dr. med. O. SCHWIDOP, Sprache, Stimme und Stimmbildung. — Karlsruhe, 1898.

Medicina (laringologia) e Canto (formazione della voce) hanno avuto sino a questi ultimi anni un punto di contatto soltanto dal lato scientifico, e, unilateralmente pure, in ciò che concerne il trattamento delle malattie, che derivano dall'abuso o difetto della voce. Così tra altri Bourouillon, Kurtis, Michel Störck, e più prossimi Dr Michel, Dr Cartex, Prof. Dr Krause, Julius Hey, Dr Hermann Zopff, ecc. Però queste estrinsecazioni della scienza e dell'arte nel loro contatto fallivano al loro scopo pratico; o meglio, non avevano toccato al loro fine principale — il fine educativo ed istruttivo — che parzialmente. Il Canto non intendeva di scendere dal seggio pontificale del teatro, delle sale da concerto, dagli ambienti pedan-

teschi ed empirici dei conservatori; la Medicina non si degnava di abbandonare le aule delle università, i banchi delle cliniche, le corsie degli ospedali, ecc. L'interesse vero e vivo dell'arte e della scienza andava perduto. È il lavoro del dott. O. Schwidop che segna un progresso su questo cammino, un grado più elevato nel raggiungere il santo scopo: rendere e scienze ed arti benefiche alla educazione ed istruzione popolare generale. Il sig. Schwidop non si limita perciò ad introdurre soltanto nelle scuole primarie e secondarie lo studio dell'uso del canto come passatempo ricreativo o, tutt'al più, come un genere empirico di ginnastica dell'organo vocale; ma intende, ed a ragione, di collegarlo — immedesimandolo e ponendolo per base e per punto di partenza — collo studio della lingua; anteponendolo alla grammatica, mischiandolo agli esercizî di pronunzia (sillabario), di lettura, di conversazione, ecc. Ecco a quali vantaggi, secondo l'A., apporterebbe una tale educazione:

1° Si eviterebbe il parlare chiuso e rivolto al di dentro, invece che al di fuori; sparirebbero le cattive abitudini della voce nasale, dentale e gutturale.

2° Nelle disposizioni a difetti linguistici questi verrebbero soffocati all'apparire di quelle; nei difetti manifesti, come p. es., il balbettare, il tartagliare, lo scilinguare, ecc. — sino a tanto che questi non fossero causati da imperfezioni naturali — verrebbero risanati al più presto.

3° Un vantaggio speciale si otterrebbe per le mucose del palato e della faringe, che nel parlare non verrebbero niente affatto irritate. So per esperienze che in tal maniera si può parlare per ore ed ore senza affaticarsi o trovarsi nell'impossibilità di continuare. Coloro che soffrono di catarri cronici della faringe lo devono per lo più a difettoso e falso uso continuato dei loro mezzi vocali.

4° Finalmente « quale vantaggio per la lingua stessa, per la lettura, la recitazione e per il canto? Come risuonano chiare, piene e timbrate le vocali; come precise, distinte e determinate le consonanti » (Seltenreich).

Quindi l'A., coll'appoggio del Prof. Engel maestro di canto in Karlsruche, basandosi sul sacro principio che « *il Canto è il più elevato, il più perfetto, il più ideale gradino della lingua;* **della lingua divenuta musica**, delinea colle parole seguenti il metodo di insegnamento, che apporterebbe a tali vantaggi:

« Lo studio cominci coll'esercitare le vocali separatamente; quindi collegate le une alle altre, ed appresso collegate con differenti consonanti. Nel medesimo tempo si faccia molta attenzione, alla giusta posizione della lingua e ad una libera e, per quanto possibile, larga

apertura dell'uscita dell'aria (divenuta suono), mediante l'allontanamento delle file dei denti e delle corrispondenti labbra: per mezzo di un tale *canale d'attacco*, posto nella migliore posizione possibile onde venir adoperato, si alleggerisce in pari tempo la laringe, cioè, l'azione delle corde vocali viene facilitata, la tensione della corrente dell'aria viene diminuita; imperocchè il suono nato nella laringe, rinforzato mediante la giusta risuonanza del canale d'attacco agisce per sè stesso già più pieno e più metallico, e richiede una minor quantità di fatica. Questa operazione comprende pure in sè stessa la sana respirazione ed il giusto suo uso; poichè la formazione naturale e regolare del risuonatore richiede quasi da per sè stessa il convenevole uso del respiro. Contemporaneamente lo studio conduca alla formazione delle sillabe, delle parole, delle frasi, di piccoli brani di lettura, studio che nell'interesse del giusto uso del risuonatore e con questo pure della giusta condotta del respiro, venga fatto *legato* il più che sia possibile. Più avanti si apprenderanno a memoria alcune poesie e quindi si passerà allo studio dei classici la di cui grande bellezza verrà, e soltanto adesso, pienamente compresa.».

Qui tralasciamo di tradurre, ed osserviamo che l'egregio A. sembra si dimentichi che, per lo più, nel suo lavoro parla dell'educazione di fanciulli; determinando pure un'età — dai sei ai sette anni — per l'avvio di essa. E come è possibile verso quell'età e sia pure dopo alcuni anni, di discernere *pienamente* la grande bellezza dei classici? Comprendiamo che l'A. non fa che darci uno schizzo-sommario di un tale metodo d'insegnamento; e noi prendiamo da ciò pretesto per accennare al lungo cammino che debbono fare e dottori di medicina, fisiologhi, filologhi e maestri di canto prima di poter stabilire, con fondamento e con spirito conseguente e di praticità, un tale metodo, alla di cui necessità pure in Italia abbiamo accennato da molto tempo. Le conseguenze di un tale insegnamento, che chiameremo per adesso dell'avvenire, sarebbero stupefacenti e, diciamolo pure, miracolose. Non solo si avrebbero buoni e sani artisti di canto e buoni artisti drammatici, ma pure buoni e sani oratori, buoni pedagoghi e conferenzieri, buoni impiegati, buoni ufficiali superiori ed inferiori: insomma qui si comprendono tutti coloro, che nella loro professione debbono fare grande assegnamento sulla voce, e che tanto spesso si veggono sbarrata davanti la porta onde poter avanzare nella loro brillante carriera a causa del difetto o della mancanza di quella. Queste sono verità inconcusse ed incontrastabili; ed ammettendo pure che la nostra lingua sia la più semplice, la più melodiosa e perciò la più *vocale*

di tutte le lingue europee, è veramente il caso di non tener conto di tutto ciò e di trascurare, nello studio della lingua, la giusta formazione della voce come succede purtroppo in Italia? Noi siamo del parere contrario. C. S.

ALFRED JONQUIÈRE, *Grundriss der musikalischen Akustik.* Ein Leitfaden für Musiker und Kunstfreunde. Mit 63 Text- Abbildungen, 1 Tafel und zahlreichen Notenbeispielen. 1 vol. in-8°, di pagg. 388. — Leipzig, 1898. Th. Grieben's Verlag (L. Fernau).

L'acustica, ai nostri giorni, è arrivata a risultati importantissimi perciò che riguarda il rapporto che essa contrae colla musica. Una scienza tanto estesa, la quale si serve delle contribuzioni di altre scienze, come la fisica, la matematica, la fisiologia e la psicologia, oltre la musica, è difficilmente alla portata dei giovani studenti dei Conservatorî. Ma bisognerà incominciare, bisognerà vincere difficoltà e pregiudizi, introdurla nello insegnamento musicale e curarla a dovere. Gli studenti, allo stato attuale delle cose, anche per la disonesta incuria in cui sono lasciati gli studî scientifici collaterali negli Istituti di musica d'Europa, ad eccezione di due o tre scuole dell'Inghilterra, finiscono per non ispiegarsi il valore completo dello insegnamento musicale, dal momento che loro mancano quelle cognizioni scientifiche, sian pure le più elementari, le quali, d'altra parte, potrebber loro tanto giovare nell'esercizio dell'arte e che in un tempo non lontano s'imporranno di necessità.

Il Jonquière ha voluto fornire agli studenti di musica una guida dell'acustica musicale, in cui sia in forma facile raccolto tutto ciò che può loro interessare.

Tra le cognizioni preliminari l'A. comprende l'esposizione e lo sviluppo del sistema tonale, dimostra come si misuri il suono, analizza i principî sui quali è fondato il temperamento musicale, l'enarmonia e la specie delle tonalità, sulle cui proprietà caratteristiche egli ci offre una interessante digressione. Fra le questioni pratiche toccate di poi, la principale è quella dell'intonazione. L'A. è un seguace dell'intonazione mista dello Steiner. Poscia egli discute intorno al sistema tonale, accennando a tutte le questioni che vi si riferiscono e illuminandole colla luce della storia.

A questa parte si collega l'altra, che tratta delle proprietà di alcuni istrumenti a tasto accordati puramente; i quali sono de' tempi nuovissimi, come l'*Harmonium* del Bosanquet, l'*Harmonium* dell'Helmholtz, l'*Enharmonium* del Tanaka, quello di Steiner-Austerlitz e dell'Eitz. Una critica comparata dei principî dell'accordatura e, in fine, la dimostrazione delle diverse claviature del Tanaka e dell'Eitz completano questo punto interessantissimo delle sollevate discussioni.

Mano mano che si progredisce nella lettura di questo libro, che è di un valore grandissimo pel musicista, le questioni, trattate sempre più strettamente in rapporto ai fatti musicali, si connettono colla teoria del colorito musicale ottenuto mediante l'impiego di diversi corpi sonori. Nella seconda parte, p. es., la teoria del colorito dei suoni è messa in rapporto cogl'istrumenti musicali in uso nell'orchestra. In questo caso, le questioni si complicano quando si esaminino le cause dipendenti da condizioni speciali delle materie vibranti.

Da questo esame degl'istrumenti orchestrali (esaurita una lunga discussione sulle vibrazioni e su tutti i suoni e i registri dell'organo) classificati a seconda dei materiali di costruzione e della maniera di ottenervi il suono, l'A. passa a ricercare le cause della produzione del suono mediante la voce umana. Dopo di che egli esamina la natura dei suoni negl'istrumenti a percussione.

Nella terza parte del suo libro il Jonquière tratta dell'organo uditivo dell'uomo. La teoria dell'Helmholtz costituisce il fondamento della sua ricerca. Essa è seguìta precisamente e discussa nei fenomeni d'interferenza, nella teoria della consonanza e della dissonanza, nell'affinità dei suoni. A questo esame l'A. collega le sue considerazioni sulle teorie dualistiche di Hauptmann, Oettingen e Riemann, mentre dimostra quali riserve, specialmente su quest'ultime, quali obbiezioni si potrebbero fare.

Neppure l'A. ommette di esaminare la teoria della fusione tonale e quella della consonanza e dissonanza dello Stumpf, sulla quale ebbi l'onore di richiamar l'attenzione dei lettori della *Rivista* in una precedente recensione.

In tutta la parte oggettiva di questo forte studio, l'iniziato nelle ricerche fisico-matematiche ha una guida che lo conduce attraverso molte questioni, le quali, per essere approfondite, abbisognano però di altre ricerche speciali. Questa parte oggettiva è una sintesi veramente pregevole di tutto il movimento scientifico, che riguarda l'acustica in relazione colla musica. L'A. ha trattato la teoria degli istrumenti musicali, per quanto era possibile, in modo da esser compresa anche da un non iniziato negli studi acustici. I lor gruppi più importanti sono oggetto di disquisizioni bellissime e grandemente giovevoli al musicista pratico e teorico. È precisamente questa parte che fa assai riflettere quanto necessiterebbe oggidì che l'empirismo nel modo di trattare la partitura d'orchestra fosse sostituito, fin nelle scuole, da cognizioni scientifiche positive. La pratica dell'orchestra occorrerà sempre certamente; ma essa non è tutto, e anche i più grandi istrumentatori possono essere superati.

Circa le questioni musicali teoriche, le quali si collegano con le indagini della scienza, esse sono coinvolte, per gran parte, in problemi di soluzione difficilissima, anche perchè, in tal caso, si entra in un campo soggettivo, quello del gusto individuale. Si può convenire col Jonquière in quanto alla distinzione, che egli vuol mantenuta fra la melodia e l'armonia, e alla conseguente differenza fra l'intonazione melodica e l'intonazione armonica. Ma, ripeto, è questa una tale specie di compromessi fra melodia e armonia, che un dì o l'altro mostrano il lor punto debole, la prova bastevole che han fatta, se non la loro falsità teorica.

Io vorrei che gli sforzi della scienza acustica, intesi non solo a controllare l'operato della scienza musicale, ma a contribuire al miglioramento della cultura e della pratica artistica generale, fossero riconosciuti da chi s'interessa di studî musicali e sopratutto da chi ha il dovere di sorvegliare non solo l'ordine e l'andamento degl'Istituti, ma i risultati dell'insegnamento e la posizione creata agli artisti dopo anni di studi e di sacrifici, da chi ha questa coscienza morale dell'obbligo suo ed è a bastanza pratico per riconoscere la non dubbia utilità di un dato insegnamento. L'acustica musicale dovrebbe essere insegnata almeno nei Conservatorî musicali di prim'ordine. In questo caso il libro del Jonquière, non in tutto, ma in gran parte, potrebbe servire come guida, come testo. In ogni modo, il musicista può e deve giovarsene, se capisce qualche cosa e ha desiderio di progredire nella sua arte.

Quanto alle scuole, saran parole gettate al vento? No; nessuno dica questo. Bisogna invece che ognuno, per quanto può, si adoperi per la causa dell'arte e degli studî colla fede che tutti gli sforzi onesti conducono, un dì o l'altro, a buon fine. Bisogna coltivare le inclinazioni buone, l'animo ma l'intelletto ancora degli allievi, infondendo in loro gradatamente l'amore per le cose utili e belle della cultura, che possono migliorare il loro avvenire e assicurare, meglio di quel che avvenga oggidì, una posizione agli artisti, facendo cessare la prevenzione, purtroppo basata sul fatto, che essi non siano se non un'eletta di idioti. La scuola, dal canto suo, non potrà rifiutarsi di riconoscere certe necessità di miglioramenti. I moderatori degli studi dovranno, malgrado le riluttanze spiegabili e i suggerimenti degl'inetti, scendere sul terreno pratico del maggior profitto e non potranno ostinarsi nell'indifferenza e nell'errore. Il tutto sta che questi semi cadano su buon terreno e che l'agitazione muova da persone serie e competenti. E di queste ve ne sono: si facciano avanti.

L. TH.

Musica.

E. JACQUES DALCROZE, Chansons populaires romandes et enfantines. 2e édit. — Neuchâtel. W. Sandoz, édit.

Molto graziose, facili e melodiche sono queste canzoni a due voci del Dalcroze. Comprendono, generalmente, la tessitura di un'ottava ed una quinta, partendo dal *sol* sotto il rigo in chiave di violino.

Non solo come mezzi ricreativi dell'infanzia, ma anche quali mezzi di educazione musicale, atti cioè a infondere buon gusto ed istruire, questi brevi canti serviranno a meraviglia. Essi son tutti accompagnati dal pianoforte in modo facile ed armonioso. Il Dalcroze, nella grande e forzata sobrietà del disegno melodico, ha raggiunto una piacevole originalità, una squisita semplicità di stile popolare, che non isfugge certamente a nessuno e che rivela una notevole attitudine artistica. Anche la disposizione delle voci è tale, che all'effetto non disgiunge la varietà nella semplicità.

È un libro di canzoni composto con tali intenti, che può dirsi convenientissimo per le famiglie e gl'istituti. L. TH.

ALEXANDRE GUILMANT, Archives des Maîtres de l'Orgue de XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, publiés d'après les manuscrits et éditions authentiques, avec annotations et adaptations aux orgues modernes.

Il quarto fascicolo della 2a annata di questa splendida raccolta, contiene la fine delle opere di Vitelouze ed una interessante notizia biografica di M. André Pirro.

E veramente stupefacente si è la ricchezza, l'arditezza ed originalità contrappuntistica che si riscontra in questo contemporaneo di Frescobaldi; colla pubblicazione delle sue opere il Guilmant rende un grande e segnalato servigio all'arte e letteratura organistica.

La terza annata si apre col seguito delle opere di André Raison di cui già rilevai l'importanza storica ed artistica. C. S.

Wagneriana

E. SCHURÉ, R. Wagner. Studio critico-biografico. Tradur. di L. Parodi. Un vol. in-16o. — Genova. Donath.

Chi non conosce ormai l'opera importante di Edoardo Schuré intitolata: « *Le Drame Musicale* », di cui la prima edizione apparve in Francia nel 1876. Il volume che ora ci presenta il Parodi in veste italiana, è appunto il tomo 2° di quell'opera, e si occupa esclusivamente di Riccardo Wagner e dell'opera sua. Le note, saggiamente aggiunte dal traduttore e che per la maggior parte si riferiscono a notizie di fatto, arricchiscono quest'edizione e la rendono più preziosa. G. B.

ÉLIE POIRÉE, *Essai de Technique et d'Esthétique musicales*. Première série: I. « *Les Maîtres Chanteurs* » *de R. Wagner*. — Paris, 1898. E. Fromont, édit.

Il concetto di questa monografia si esplica con molto ordine ed in ben chiaro modo. Anzitutto l'A. vi riassume la storia dell'opera *I Maestri Cantori*, e mette ogni suo ingegno nella caratterizzazione de' personaggi e nello studio dell'argomento. Egli classifica poscia i temi, ne spiega il significato, i tratti particolari ed il nesso. In ispecial modo diligente è l'esame delle diverse lor forme, o siano complete o frammentarie. C'è, in generale, un intuito giusto della materia poetica e musicale. Ma il lavoro dell'analisi minuta pecca un poco di esagerazione. Questa specie di preparazioni anatomiche-musicali, per quanto anche giuste dal lato, diremo così, scientifico, lasciano qualche poco smarrire la totalità, il legame e il senso d'unità delle grandi linee. Succede talora che un direttore d'orchestra, a furia di curare tutti i singoli momenti della melodia e dell'istrumentale, lascia poi mancare il seguito, il nesso naturale fra l'uno e l'altro frammento, così da far sembrare smembrato e lungo un lavoro unito e proporzionato. Qualche cosa di simile succede in questo saggio. L. Th.

H. LICHTENBERGER, *R. Wagner poète et penseur*. Un vol. in-8°. — Paris. Alcan.

Se dovessimo dare intorno a quest'opera un giudizio assoluto, non esiteremmo a porla fra quelle che si possono chiamare veramente buone, stavamo per dire ottime. In essa infatti, chi non conoscesse l'opera e la vita del grande artista, troverebbe facilmente e distribuiti con sagacia e con chiarezza, tutti quei materiali necessarî a dargliene un concetto chiaro e sufficientemente completo. Avrebbe in sostanza un libro pregevole e oggettivamente esatto che gli illustrerebbe la vita del poeta e del pensatore.

Ma a nostro parere, nel 1899, un tale libro dovrebbe essere giudicato non più con criteri assoluti, ma piuttosto, avuto riguardo all'opportunità della sua apparizione. Ed a noi pare che dopo un ventennio di critica acuta ed indefessa e dopo centinaia e centinaia di studî e di indagini particolari, un libro siffatto, senza cessare d'essere pregevole, riesca al giorno d'oggi, per non dir altro, un po' superfluo.

Gli studiosi attendono piuttosto un lavoro simile dal punto di vista musicale, lavoro che promesso dall'Ernst, rimane per la sua morte incompiuto.

Il libro del Lichtenberger ha avuto il largo consenso del pubblico misoneista. Ció che sta a provare ancora maggiormente il nostro giudizio. G. B.

HERMANN VON DER PFORDTEN, Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlage in Sage und Geschichte. Un vol. in-8°, di pag. 391. — Berlin. Trowitzsch und Sohn. — M. 6.

Chi vuol intendere Wagner s'attenga alle sue opere e legga i suoi scritti, ma dopo aver prima ben compreso quelle, dirò anch'io col Von der Pfordten; e finalmente, aggiungerò, legga questi studî critici, che sono senza dubbio giovevoli, specialmente quando concepiti ed esposti con chiarezza e cognizione della materia, con passione e con arte, come i presenti.

Trattandosi di drammi complicati, non facili ad essere compresi dalla maggioranza del pubblico e nei quali è necessario, a perfettamente intenderli, scoprire buon numero di quei rapporti che essi contraggono con la materia dei soggetti storici e leggendarî, che sono la lor base, il libro del Von der Pfordten ha già, per questo solo, una ragion d'essere, perchè l'A. appunto si propone di arrecare una luce sufficiente sopra questi soggetti. E ci riesce di fatti benissimo. Egli è indubitato che, pel dramma di Wagner, questa intelligenza dei soggetti e della special natura della poesia germanica è una condizione assoluta, non già per preparare ed aumentare il godimento di quelle altissime opere d'arte, come credono taluni, ma per renderlo anzi tutto possibile. E per questa parte il Von der Pfordten può ben dire di avere scritto un libro utilissimo, trattando separatamente di ogni dramma del Wagner, dalle *Fate* fino al *Parsifal.*

Nella parte che concerne la critica musicale, questo libro è un po' deficiente. L'A. si è limitato a significare i motivi poetici più importanti. Non è lavoro d'analisi il suo; egli ha inteso di lasciar che ognuno si formi liberamente da sè un giudizio proprio; non ha voluto anticipare, determinare un'opinione sul contenuto musicale delle opere Wagneriane. Gli è bastato di disporre i materiali occorrenti, perchè ognuno riesca da sè ad orientarsi praticamente sulla trama dei motivi e sul lavoro tematico.

Per la parte drammatica, il Von der Pfordten ha introdotto il lettore nelle sue diverse fasi e nel funzionamento dei vari motivi che vi concorrono.

Complessivamente è lavoro che si raccomanda anche a coloro che non hanno una speciale cultura musicale, e sarà giovevolissimo agli amatori del teatro di Wagner. Ordine nella disposizione della materia e facile trattamento di essa sono le qualità speciali di questo lavoro.

L. Th.

Varie.

A. LAVIGNAC, Les gaîtés du conservatoire. Un vol. in-8° fig. — Paris. Delagrave.

Un libro scritto per divertire gli allievi del conservatorio, per sollevarli dal peso (lo dice l'autore) delle altre sue opere didattiche: un intermezzo comico, per dir così, fra le ore gravose dello studio dei concorsi, degli esami..... E senz'altra pretesa, l'autore ha scritto un libretto che si legge con diletto e che riuscirà certamente al suo scopo. Una raccolta di aneddoti, di burlette, di tipi comici, descritti da chi li ha visti ed ha preso parte alle loro ingenue conversazioni, ha inteso le strampalate loro pretese, è stato testimone dei loro meritati quanto inattesi disinganni. Ed il testo è ricco di disegni intercalati, che non rendono certo esteticamente migliore il volume. G. B.

P. GINISTY, La vie d'un théâtre. Un vol. in-16° fig. — Paris. Reinwald.

Non comprendiamo, a dire il vero, il perchè questo libro faccia parte di una raccolta intitolata: *Il libro d'oro della scienza*, poichè scienza in esso ne abbiamo trovato ben poca. Ma pur senza la scienza poteva questo riuscire un lavoro utile ed attraente, qualora avesse considerato del teatro, sia pure solo il lato formale ed esteriore, ma in tutte le sue manifestazioni. Qui invece non si tien conto che della vita pettegola, diremo così, dei teatri di prosa, senza pur una parola dei dietroscena e di tutti gli altri numerosi ed interessanti accessori del teatro lirico. G. B.

E. GOUGET, Histoire musicale de la main. Un vol. in-16°, con fig. — Paris. Fischbacher.

Un libro di curiosità interessante e scritto con spirito, ma non un libro superficiale. In esso si trovano raccolte fra aneddoti piccanti e digressioni gustose le notizie più importanti relative alla funzione della mano nell'arte musicale. Come ogni libro di questo genere invano si potrebbe ricercare s'esso sia completo o se invece manchino notizie importanti e notevoli, come non si potrebbe fare appunto all'A. di qualche inesattezza in cui fosse caduto nella ricerca del materiale per un sì gravoso lavoro. Il sommario dell'indice che diamo qui sotto farà comprendere a sufficienza l'importanza del lavoro.

La mano e la notazione. — La mano e la tonalità. — La mano e il ritmo. — La mano destra e la sinistra. — La mano e gli strumenti a percussione. — La mano e gli strumenti a fiato. — La mano e gli strumenti a corda e ad arco. — La mano e gli strumenti a tastiera. — I Ginnasi della mano. — La chirognomonia, la chiromanzia e la grafologia. G. B.

STAINER AND BARRETT'S, Dictionary of Musical Terms. New and revised edit. by J. Stainer. Un vol. in-4°. — London. Novello.

Questo dizionario, giunto ora alla sua 2ª edizione, presenta certamente parecchi lati di pratica utilità allo studioso, e segnatamente quella di avere riunito le espressioni usate in ogni lingua per significar termini musicali o riferentesi a particolarità delle musicali discipline. Se però poniamo mente alla ' terminologia italiana ed alla disposizione sua, dobbiamo concludere che è mancata quella cura diligente necessaria in simili lavori e quella conoscenza perfetta della lingua, più che mai indispensabile. Molti sono i termini che più non s'adoperano o che si trovano mal adattati, esclusivamente nelle edizioni straniere, e si possono quindi chiamare non italiani. L'ordine alfabetico poi doveva essere mantenuto assai più rigoroso, decidendo prima chiaramente se riportare le espressioni complete messe nel loro ordine naturale, oppure solo il sostantivo principale, seguito dai prefissi, articoli, aggettivi, ecc.

Il dizionario contiene pure parecchie figure e molte citazioni musicali.

G. B.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 3. — ARNER, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.).

N. 4. — *I quattro pezzi sacri di Verdi a Berlino.*

N. 5. — ANFOSSI, « *La risurrezione di Cristo* » *di Don Lorenzo Perosi.*

N. 6, 7 e 8. — MOLMENTI, « *Il Buranello* ».

N. 9. — UNTERSTEINER, *Lettere di Germania.*

N. 10. — MOLMENTI, « *Il Buranello* » (continuaz.).

N. 11. — ARNER, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.). — DIABOLUS, *A proposito dei successi e degli insuccessi di Don Lorenzo Perosi.*

N. 12. — ARNER, *Wagner nelle sue lettere* (continuaz.).

N. 14. — UNTERSTEINER, *Lettere di Germania* (continuaz.).

N. 15. — L'ITALICO, *Pel teatro musicale italiano.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 1. — CAMETTI, « *Guglielmo Tell* » *e le sue rappresentazioni in Italia.*

N. 2. — *Vox clamans in deserto* [A proposito degli Oratorî Perosiani, cui l'A. dell'articolo attribuisce un carattere eminentemente profano].

N. 3. — RADICIOTTI, *Notizie biografiche dei musicisti Urbinati.*

La Nuova Musica (Firenze).

Gennaio-Febbraio. — PIFFERI, *Librettisti e musicisti.* — MANCUSO-PIAZZA, *La scrittura musicale.* — FALCONI, *I trattati di S. Jadassohn.*

Marzo. — SCALVANTI, *Divagazioni sull'arte musicale italiana.* — FALCONI, *I trattati di S. Jadassohn* (continuaz.). — MARESCOTTI, « *Iris* ». — SANDRUCCI, *Lettere sulla storia della musica.*

Musica sacra (Milano).

N. 1. — *Un chiodo da battere e da ribattere.* — *Il canto sacro popolare. Come introdurlo?*

N. 2. — *Un fenomeno musicale* [Articolo abbastanza ingenuo sulle composizioni sacre di Verdi e sugli Oratorî del Perosi]. — *La constatazione di un fatto.*

N. 3. — *Il canto sacro popolare. Come introdurlo?* (continuaz.). — *La constatazione di un fatto* (continuaz.). — *Per la riforma.* — *La musica sacra a Roma.* — *Note di un recente viaggio attraverso l'Italia settentrionale del Dott. F. S. Haberl.*

FRANCESI

La Critique (Paris).

20 février. — M. LA RIVIERRE, *Décentralisation musicale.*

5 mars. — M. LA RIVIERRE, « *La Résurrection du Christ* ».

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 1. Janvier. — DE MÉNIL, *L'école de Josquin des Près* (suite). — GASTONÉ, *Le chromatisme byzantin et le chant grégorien.* — VIGOUREL, *Le plein-chant et la « Revue des deux mondes ».* — AUBRY, *L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France du Moyen-Age à la Révolution.*

N. 2-3. Février-mars. — BRENET, *La musique sacrée sous Louis XIV.* — AUBRY, *L'inspiration etc.* (suite). — PIERRE, *Notes inédites sur la Musique de la Chapelle royale.* — BORDES, *Curiosités musicales: les Chœurs d'« Esther » et d'« Athalie » de J. B. Moreau.*

N. spécial illustré. Mars. — BELLAIGUE, *Souhaits de bienvenue* (a D. L. Perosi). — DU TEIL, *Don Lorenzo Perosi* (schizzo biografico). — BORDES, *Don Lorenzo Perosi et la presse italienne.* — *Lettre du Père Abbé du Mont-Cassin sur le séjour de D. Perosi dans son Abbaye.* — *Notes pour servir à l'histoire de l'Oratorio, par: Aubry, Brenet, Pirro, Tiersot, Foschini, De Ménil, Ropartz, Fierens-Gevaert, D'Indy.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Février. — HELLIER, *La prononciation défectueuse de la consonne r.* — *Innervation des muscles du larynx.*

Mars. — BOULAY, *L'enrouement chronique chez les enfants.* — GIAMPIETRO, *Diagnostic des différentes formes de surdi-mutité.*

Avril. — RAUGÉ, *Les tumeurs adénoïdes.*

Le Journal Musical (Paris).

N. 55. — BRENET, *L'œuvre 1er de J. S. Cousser.* — LA QUEYSSIE, *Divagations musicales.* — CANTERINO, *La méthode de l'avenir.*

N. 56. — LA QUEYSSIE, *Divagations musicales* (suite). — *Le mouvement musical pendant le mois de Décembre 1898.*

N. 57. — LA QUEYSSIE, *Divagations musicales* (suite). — VAN DE VELDE, *La musique symphonique et le peuple.*

N. 58. — *Le mouvement musical pendant le mois de Janvier.*

N. 59. — VAN DE VELDE, *La musique symphonique etc.* (suite).

N. 60. — BRENET, *Les premières auditions à Paris de la IXme symphonie.* — LA QUEYSSIE, *Divagations musicales* (suite). — VAN DE VELDE, *La musique symphonique etc.* (suite).

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 3, 4, 5, 6, 7, 8. — J. TIERSOT, *Étude sur la « Damnation de Faust »* (suite).

N. 3. — *Louis II et R. Wagner.*

N. 5. — G. Dwelshauvres, « *La Fête romaine* » *d'Erasme Raway.*

N. 5, 6. — H. Imbert, *Raoul Pugno.*

N. 8. — E. Schuré, *Un maître de l'orchestre: Félix Weingartner.*

N. 9, 10, 11, 12. — H. de Curzon, *Les* « *Lieder* » *de Fr. Schubert.*

N. 10, 11. — G. Servières, *Les autres opéras de* « *Léonore* » (Le opere di Gaveaux e Paër).

N. 14. — M. Brenet, *Notes et croquis sur J. Ph. Rameau.* — H. Imbert, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Lettre ouverte à un compositeur* (A proposito di « *Beaucoup de bruit pour rien* », musica di P. Puget).

Le Ménestrel (Paris).

N. 4-12. — *Histoire du Théâtre-Lyrique (1851-1870),* par A. Soubies (continuaz. e fine).

N. 4-9, 11-14. — *Le tour de France en musique,* par E. Neukomm (cont.).

N. 5, 6, 8, 11. — *Pensées et aphorismes d'Antoine Rubinstein* (continuaz.).

N. 6-7. — *L'orgue en France au XVIII^me^ siècle,* par E. de Bricqueville [articolo un po' troppo sommario e privo di novità].

N. 9, 10. — *Études sur l'orgue: la virtuosité,* par E. de Bricqueville [anche questi articoletti, malgrado l'intitolazione pomposa, sono di poca importanza].

N. 13-14. — A. Pougin, in una serie di articoli intitolati: *Vie et mort tragiques d'une tragédienne,* intraprende con l'eleganza e la minuziosa cura di note dell'autore la narrazione delle dolorose vicende della celebre tragica Desgarcins.

Le Théâtre (Paris).

Février. — Sarcey, « *La Tosca* », « *Mercadet* », « *La dame de chez Maxim* ». — Jollivet, « *Véronique* » *aux Buffes.* — Aderer, « *La Burgonde* » *à l'Opéra.* — Alexandre, *Georgette Leblanc de l'Opéra-Comique etc.*

Mars. — Sarcey, « *Le Lys rouge* », « *Le vieux marcheur* », « *Les miettes* ». — Aderer, « *Othello* » *à la Comédie-Française.* — Claretie, « *Les Antibel* » *à l'Odéon.* — Lyonnet, *Le théâtre en Italie.* « *Iris* » *à la Scala de Milan.*

Revue Hebdomadaire (Paris).

10 décembre. — P. Dukas, *Chronique musicale.*

7 janvier. — P. Dukas, « *La Burgonde* ».

Revue internationale de musique (Paris).

N. 19. — Ch^r^ J.-L. de Casembroot, *L'antiwagnérisme du comte Tolstoï.* — F. de Ménil, « *Fidelio* ». — H. Kling, *L'abbé Georges-Joseph Vogler.* — E. de Feuquières, *Meyerbeer à Spa.* — Ch. Joly, « *La Burgonde* » *à l'Opéra.* — « *Fidelio* » *à l'Opéra-Comique.* — *Les Grands Concerts.* — X..., *Lettre de Bordeaux.* — J. Nuit, *Lettre de Nice.* — X..., *Lettre d'Amsterdam.* — G. Dapp, *Lettre de la Haye.* — Montefiore, *Lettre de Rome.* — Z. de Vassilieff, *Lettre de Moscou et de Saint-Pétersbourg.* — Autore, *Revue des journaux musicaux étrangers.* — F. de Ménil, *Carnet bibliographique.*

N. 20. — R. Wagner, *L'art de diriger l'orchestre.* — F. de Ménil, *Le Mariage de Grétry.* — P. Aubry, *Paradoxes Grégoriens.* — G. Robert, *Les Classiques à la Société des Concerts.* — Ch. Joly, *Les Grands Concerts.* —

M. Boulestin, *Lettre de Bordeaux*. — X..., *Courrier de l'étranger: Lettre d'Amsterdam*. — J.-G. Prud'homme, *Lettre de Munich*. — Z. de Wassilieff, *Lettre de Saint-Pétersbourg*. — Autore, *Revue des journaux musicaux étrangers*. — F. de Ménil, *Carnet bibliographique*.

N. 21. — R. Wagner, *L'art de diriger l'orchestre*. — H. de Curzon, *Les grands succès de l'Opéra*. — F. de Ménil, *Josquin de Prés*. — Chr J.-L. de Casembroot, *L'ouverture des « Francs-Juges »*. — Ch. Joly, *Les Grands Concerts*. — M. Boulestin, *Courrier des départements: Lettre de Bordeaux*. — J. Nuit, *Lettre de Nice*. — Z. de Wassilieff, *Courrier de l'étranger: Lettre de Saint-Pétersbourg*. — Z. de Wassilieff, *Lettre de Moscou*. — J.-G. Prud'homme, *Lettre de Munich*. — F. de Ménil, *Carnet bibliographique*.

SPAGNUOLI

La Musica religiosa en España (Madrid).

Gennaio. — Lhoumeau, *El libro de organo de Solesmes*. — Chaminade, *La musica religiosa tal como la quiere la Iglesia* (continuaz.). — *Revista del movimiento musical religioso en España y en el extranjero*.

Febbraio. — Noguera, *Una misa de Victoria en la Catedral de Palma de Mallorca*. — Chaminade, *La musica religiosa etc.* (continuaz.).

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 1, 2, 3, 4, 5. — *Melodisches und Harmonisches bei Rich. Wagner*, v. Prof. Dr. S. Jadassohn [Scritto istruttivo, dedicato specialmente alla categoria dei dilettanti].

N. 1. — *Eduard Grieg über Mozart* [Riassunto di un articolo del Grieg, apparso nel periodico « Bühne u. Welt]. — *Richard Wagner über Bellini* [Conoscendo come il W. abbia contraddetto, nell'età avanzata, ai suoi giudizi giovanili, questo, espresso su di un programma di una serata a suo beneficio allorchè egli era direttore d'orchestra a Riga nel 1837, va preso pure con molta riserva].

N. 2. — *Musikleben in Finnland*, v. Walter Setzel [Un'interessante descrizione della vita musicale in Finlandia e più specialmente in Helsingfors].

N. 3, 4, 5. — *Das malerische Element in den Liedern von Johannes Brahms*, v. B. R. [Lo scrivente vuol dimostrare che, benchè il B. fosse avversario della musica a programma, pure, consciamente o inconsciamente, egli adopra ne' suoi *Lieder* un ben distinto elemento pittorico].

N. 3. — *Don Lorenzo Perosi* (Cenno biografico).

N. 4. — *Friedrich der Grosse und die Tonkunst* [Riassunto della monografia di Giorgio Thouret « Friedrich der Grossen als Musikfreund und Musiker » (Verlag. Breitkopf u. Härtel. Leipzig)]. — *Don Perosis Oratorien*, v. L. Torchi. — « *Der Bärenhäuter* » *von Siegfried Wagner*, v. A. H. [L'opera ha avuto al

teatro di Monaco di Baviera un grande successo, ritenuto però non del tutto sincero].

N. 6. — *Joseph Rheinberger*, v. W. Pr. (Appunti biografici). — *Kaiserin Elisabeth* v. s. [Ancora il riassunto di un libro!].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 1. — Contiene un articoletto anonimo sulla giovinezza di Schumann.

N. 2. — Emil Mauerhof scrive un articolo non troppo entusiasta ma pur tuttavia laudativo su Lorenzo Perosi.

N. 5. — Il Dr. Rob. Wirth parla brevemente della nuova opera di Siegfried Wagner: *Der Bärenhäuter*.

N. 6. — La stessa opera è oggetto d'un altro articolo (scritto da un punto di vista più strettamente musicale) di Edmund Rochlich.

N. 9-10. — Augusto Wadsack scrive un articolo lungo ed assennato sulla riforma dell'insegnamento del pianoforte.

N. 13. — L. Gerhard pubblica un articolo interessante sul carattere di Franz Schubert.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Dicembre 1898. — *The Hooligan in music:* E. Baughan scrive contro le alterazioni dinamiche e il disequilibrio orchestrale nelle esecuzioni musicali moderne. — *Sunday Music:* J. S. S. spezza una lancia in favore dei concerti domenicali in Inghilterra. — *Beethoven's pianoforte sonatas:* recensione delle interessanti lettere del Reinecke. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Operas and Concerts.* — *Musical Notes.* — Musica.

Gennaio 1899. — *The year 1898:* rassegna dei principali avvenimenti musicali in Inghilterra e fuori. — *A new year's card:* Franklin Peterson espone giuste considerazioni sull'educazione musicale dei fanciulli promettenti. — *Wanted a standard of taste:* la questione dell'attitudine e dell'indirizzo della critica musicale, trattata dal Baughan, è molto complessa: questo è un contributo intelligente. — Rubriche solite. — Musica.

Febbraio. — *The new art:* E. Baughan discute intorno al rapporto fra l'espressione dell'arte musicale e l'apprezzamento del pubblico. — *The latest Paris opera:* critica sfavorevole della « *Burgonde* » di P. Vidal. — *The incorporated Society of musicians and its fourteenth annual conference:* relazione sul 14° congresso dei musicisti inglesi, tenuto quest'anno a Plymouth. — J. S. S., *Der Bärenhäuter:* critica dell'opera di Siegfried Wagner. — Rubriche solite. — Musica.

Marzo. — *Shakespeare and Beethoven:* interessante parallelo di J. S. S. — E. Baughan, nel suo articolo: *The Symphonie of the future,* crede a un possibile e nuovo avvenire della *sinfonia*, negletta oggi e abbandonata dai nuovi musicisti pel *poema sinfonico*. — *Autographs of great musicians:* descrizione di alcuni autografi di Beethoven, Mozart e Händel, facenti parte della collezione Thayer. — Rubriche solite. — Musica.

Aprile. — *From a critic's point of view:* F. Peterson parla di alcune funzioni della critica, ammettendo che la si debba intendere relativa alle opinioni del critico. — *Dom Lorenzo Perosi in Paris:* critica agro-dolce (J. S. S.) dell'Oratorio *La Risurrezione di Cristo.* — *List on music and musicians:* opinioni di Liszt sopra musicisti di fama. — Rubriche solite. — Musica.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Gennaio. — L'articolo intitolato *The invasion of vulgarity in music* di A. Weld è una carica a fondo contro la condizione del gusto musicale pubblico in America; ma contiene molte esagerazioni. — W. S. B. Mathews studia lo sviluppo della letteratura pianistica, in: *The evolution of the pianoforte etude.* — Graziosi appunti sui primordi della carriera di un distinto artista sono quelli di V. Joncieres: *The debut of Massenet.* — *Music in German Universities:* giusto resoconto dell'alta cultura musicale in Germania, di M. Emmanuel. — *Bach's Christmas Oratorio:* novella di A. M. Wood. — E. Dickinson espone alcune sue vedute rimarchevoli sulla cultura musicale, in: *The Conservatory Ideal.* — *In the realm of Rigo* è il titolo di alcuni apprezzamenti sulla vita degli artisti lirici in America. — *Beethoven Sonata Pastorale:* cenno analitico di F. O. Clarke. — *Noteworthy Personalities.* — *Editorial Bric-a-brac* (interessante la rassegna teatrale americana). — *Things here and there.* — Ecc.

Marzo. — *Burmester's reminiscences,* di W. Armstrong. — Interessante la critica di T. Carl Wittmer, intitolata *Widor's Organ Symphonies - An estimate.* — *William Mason's seventieth birthday:* notevole ricordo nel 70° natalizio dell'illustre pianista americano. — A proposito di una recente pubblicazione di G. Willis Cooke, W. S. B. Mathews, in: *John S. Dwight, Editor, Critic and Man,* raccoglie degli interessanti appunti biografici. — *The american singing girl in Italy* è il titolo di un articolo, in cui F. Hunter Potter, descritte le condizioni dell'insegnamento del canto e del teatro lirico in Italia, mette in guardia le famiglie americane sui pericoli che sovrastano alle ragazze loro, che vogliono iniziare la carriera di cantanti sulle nostre scene. — M. G. Jennison pubblica un notevole studio sulla condizione dei denti in rapporto colla voce: *Dentistry* ecc. — *Editorial Bric-a-brac.* — Thomas F. Delaney risponde, in *The invasion of vulgarity in music,* all'articolo di A. Weld, rilevandone gli errori. — *Things here and there.* — Ecc.

Musical Record (Boston).

Gennaio. — Gli articoli più interessanti di questa importante rivista americana, oltre l'articolo editoriale di Ph. Hale: *Brahmsites and other people,* che rettifica esagerati apprezzamenti in proposito di Brahms, sono: *Oratorio v. Orchestral Music,* articolo brillante e battagliero, di J. F. Runciman; *Conductors, English and German* di V. Blackburn; *Schumann and the modern orchestration* di T. S. Kelley; *Music in Boston* di F. Hale; *Concerning Organ-building* di J. W. Goodrich. Seguono corrispondenze, recensioni, musica.

Febbraio. — I. Kautz discute intorno al modo di eseguire la musica di Chopin, in: *The So-called Chopin Rubato.* — Interessante, la rassegna sui pianisti attualmente in America, di F. Hale; *Mr. Sauer and Others* e la sua maggior rivista: *Advance Tromboning.* — Vivace ed istruttivo l'articolo di J. F. Run-

ciman sulle novità musicali inglesi: *The Music in England of '98.* — V. Blackburn parla del Runciman e della sua attitudine nel mondo musicale inglese, chiamandolo un *Prometeo fra i critici.* — *Great Gods and Little Fiddlers:* rassegna sulla stagione d'opera a New York, di W. J. Henderson. — *Letters from many towns.* — *Reviews.* — Ecc. — Musica.

Marzo. — *Men, Women, and Books:* importante rassegna critico-aneddotica degli avvenimenti musicali. — *Two new Operas* di J. F. Runciman: l'A. parla di due opere, « *The lucky star* » di Ivan Caryll, una pretta volgarità, e « *La Burgonde* » di P. Vidal, insipida, fastosa e brutta. — *Operas and Concerts in Boston:* interessante rassegna di F. Hale. — *A Plea for Chorister* contiene giuste riflessioni sul modo di scrivere con effetto pel coro: è di F. R. Burton. — *Young Italy* è intitolato un articolo di L. Torchi, corrispondente dall'Italia, in cui l'A. rende conto di alcuni avvenimenti musicali e specialmente si occupa dell'« *Iris* « di Mascagni. — *Piano Smiters and Song Reciters,* by W. J. Henderson. — *That Bogy, Conscience,* by A. C. Muirhead. — *Letters from Sundry Towns.* — *Reviews.* — Ecc. — Musica.

Aprile. — F. Hale si occupa, sotto il titolo di *Music in Boston, Certain wandering pianists,* di Rosenthal, Aus der Ohe, Carreño, Godowsky, ecc., e d'altri artisti. Importante rassegna è l'articolo editoriale. — *A Eulogy of Rag-Time:* R. Hugues. — *New Music in New York:* W. J. Henderson si occupa, tra altro, dell'« *Ero e Leandro* » di Mancinelli, di cui rileva il successo di stima. — J. Runciman, in *Amusing Things in London,* nota la mediocre importanza artistica di alcune istituzioni musicali Londinesi, ed altro. — *The Chicago Season,* by W. Armstrong. — *The Musical Californian:* R. A. Lucchesi. — In *Music in Italy,* L. Torchi annovera alcuni speciali fatti della stagione teatrale italiana, accenna alla « *Risurrezione di Cristo* » di Perosi, e lamenta la mancanza di italianità nella vita musicale italiana. — *There was War in Heaven:* nota una polemica fra critici musicali inglesi. — *The True Handel's Messiah.* — Solite rubriche. — Musica.

The Etude (Filadelfia).

Da leggersi, in questa interessante rivista, specialmente gli articoli didattici, che sono numerosi:

Gennaio. — *Woman's work in music.* — *Thoughts, Suggestions, Advice.* — *Comments* by Emil Liebling. — *Studio Experiences.* — *The struggle for a public career.* — *Letters to teachers.* — *Letters to pupils.* — *A plea for simplicity.* — *Uncharitableness among musicians.* — *Common sense in piano teaching.* — *Count Zichy and the cultivation of the left hand.* — *Vocal department.* — Ecc. Ecc. — Musica.

Febbraio. — *Woman's work in music.* — *Practical points by eminent teachers.* — *Letters to pupils.* — *Self-playing pianos.* — *Beethoven's american biographer.* — *Letters to teachers.* — *On the revival of Mozart's works.* — *On the expediency of playing without looking at the keyboard.* — *Comments* by Emil Liebling. — *Teachers and pupils.* — *How to treat pupils who have previously studied with another teacher.* — *Studio Experiences.* — *The transformation of a genius.* — *Vocal Department.* — Ecc. Ecc. — Musica.

Marzo. — *Woman's work in music (Women as teachers).* — *Practical points by eminents teachers.* — *Education and its demands upon the modern teacher.* — *The people to cultivate.* — *The training of the ear.* — *Popularity of vocal over instrumental music.* — *Letters to teachers.* — *Letters to pupils.* — *Rubinstein's theory of practice.* — Ecc. Ecc. — Musica.

The Leader, A monthly Magazine devoted to Music (Boston).

È una rivista mensile istruttiva in qualche parte, p. es. in quella dedicata alle bande musicali. — Articoli di varietà. — Notizie. — Musica (in parti per *banda*).

The Musical Times (Londra).

Gennaio. — *Edward Lloyd:* cenni biografici. — *Lost! British Music at the Queen's Hall*: propugna una maggior protezione della musica inglese. — *Ernst von Dohnányi:* schizzi biografici del nuovo genio compositore e pianista ungherese (21 anni). — *Operas and Concerts.* — *Reviews.* — *Letters from sundry towns.* — Musica.

Febbraio. — *George Riseley:* schizzi biografici. — *D^r Arne's « Caractacus »*, J. S. S. — *Handel's « Wind parts » to the Messiah.* — Rubriche solite. — Musica.

Marzo. — *Madame Albani:* schizzi biografici di J. Bennet. — *The Centenary of Haydn's « Creation »*. — *Rewievs.* — Critica varia. — *Wagner on Mendelssohn's S.t Paul.* — Solite rubriche. — Musica.

Aprile. — *Ebenezer Prout:* schizzi biografici. — *A Wagnerian Boswell* (a proposito di un recente libro di Weissheimer). — *« Tre giorni son che Nina »*: interessante. — *L'Arte musicale in Italia*, di L. Torchi. — *Reviews.* — *Operas and Concerts.* — Ecc. — Musica.

The Presto (Chicago).

Settimanale: si occupa specialmente degl'interessi del commercio musicale e dell'industria dei pianoforti. Da leggersi: *Music Trade Interests.*

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Parma.** *R. Conservatorio di Musica.* — Programma del 1° e 2° Concerto (6 e 7 gennaio 1899).

Don Lorenzo Perosi. — *La Risurrezione di Lazzaro* (1). Oratorio in due parti per canto ed orchestra.

Personaggi: Storico (*Tenore*) Sig. Novelli Vincenzo. — Cristo (*Baritono*) Sig. Benedetti Oreste. — Marta (*Soprano*) Sig.na Miotti Elvira. — Maria (*Mezzo Soprano*) Sig.na Giaconia Giuseppina. — Servo (*Basso*) Sig. Sabellico Antonio.

Direttore d'orchestra: Maestro Egisto Tango. — *Istruttore dei cori:* Maestro Eraclio Gerbella.

La sera del 7, all'*Oratorio* si farà precedere la *Ouverture* per orchestra, di Antonio Bazzini, composta per la tragedia *Saul* di Vittorio Alfieri.

NB. — Nell'orchestra e nel coro ebbero parte gli alunni del R. Conservatorio di musica.

(1) Il testo dell'*Oratorio* è tolto dal *Vangelo di S. Giovanni*, Capo XI. — La *prima parte* si chiude coll'*Inno* delle Domeniche di Quaresima. — La *seconda* coll'*Inno* liturgico del SS. Cuore di Gesù.

— Programma del 3° Concerto, coll'intervento della celebre violinista Teresina Tua contessa Franchi-Verney (Mercoledì 22 febbraio 1899).

1. Bossi E. — *Sonata* in *mi min.* per violino e pianoforte.
   a) *Allegro* — b) *Andante sostenuto* — c) *Finale allegro* (Signora T. Tua e Prof. Cav. S. Ficcarelli).
2. Sgambati G. — a) 5° *Notturno* Op. 31.
   Löschhorn A. — b) *Studio* in *re min.* per pianoforte (Alunno Cacciali Ubaldo).
3. Spohr L. — a) *Adagio* — b) *Presto*, dal *Grand Duo* in *re min.* per due violini (Signora T. Tua e Prof. R. Franzoni).
4. Saint Saëns C. — *Variazioni* per due pianoforti su un *tema* di Beethoven (Signori Prof. Cav. S. Ficcarelli e Prof. R. Ravazzoni).
5. Tebaldini G. — a) *Romanza* in *fa magg.*
   Laub F. — b) *Polonese* Op. 8, per violino con accompagnamento di pianoforte (Signora T. Tua).

— Programma della seconda Esercitazione pubblica degli Alunni (9 marzo 1899) (dedicato a compositori classici tedeschi).

1. Mozart W. A. — *1° Tempo del Concerto* in *do magg.* per flauto ed arpa con accomp. di pianoforte (Cantoni P., Brunatti S., Fontanella T.).
2. Id. — a) *Canzone « Voi che sapete »* per soprano — b) *Duetto « Che soave zeffiretto »* per due soprani, con orchestra, nell'opera « *Le Nozze di Figaro* » (Alunne: Baldi A. [anno II], Zanardi D. [anno III]. — Scuola del Prof. Cav. S. Auteri-Manzocchi).
3. Beethoven L. — *Quartetto* Op. 18 N. 1 per due violini, viola e violoncello. a) *Allegro con brio* — b) *Adagio affettuoso* — c) *Allegro molto* — d) *Allegro* (Bisotti A., Torretta E., Pignignoli D., Rognoni M. — Classe di Quartetto del Prof. L. Mantovani).
4. Id. — *Romanza* in *fa* Op. 50 per violino (Bisotti A. [anno IX]. — Scuola del Prof. L. Mantovani).
5. Schubert F. — a) *Serenata* — b) *Margherita all'arcolajo,* « Lieder » per soprano (Baldi A., Zanardi D.).
6. Lachner F. — *1° Tempo dell'Ottetto* Op. 156 per strumenti a fiato.

Direttore: Prof. G. Trapani.

— Programma del Concerto che ebbe luogo il 7 aprile.

1. Cherubini L. M. — *Ouverture* per orchestra all'opera « *Faniska* ».
2. Ponchielli A. — *Intermezzo* per orchestra al 4° atto dell'opera « *Il Figliuol Prodigo* ».
3. Cherubini L. M. — *Quartetto* in *re min.* per due violini, viola e violoncello. a) *Allegro comodo* — b) *Larghetto sostenuto* — c) *Scherzo* — d) *Finale* (Prof. R. Franzoni. - Alunni: Bisotti A., Pignignoli D. e Rognoni M.).
4. Saint Saëns C. — *Sonata* Op. 75 per piano e violino. a) *Allegro agitato* — b) *Allegro moderato* — c) *Allegro molto* (Professore Cav. S. Ficcarelli e Prof. R. Franzoni).
5. Bach G. S. — *Sonata* per flauto e cembalo. a) *Siciliana* — b) *Presto* — c) *Finale* (Prof. P. Cristoforetti e Prof. Ficcarelli).
6. Mendelssohn L. F. — *Ouverture* Op. 89 per orchestra all'opera in un atto « *Il ritorno in patria* ».

Direttore: Giovanni Tebaldini.

*** **Parma.** *R. Conservatorio di Musica.* — Concorso *al posto di Censore.* È aperto il concorso per titoli al posto di Censore nel R. Conservatorio di musica di Parma, con l'annuo stipendio di lire duemila (2000) oltre l'alloggio. Il nominato avrà l'obbligo di curare il mantenimento dell'ordine e della disciplina nell'intero Istituto.

I concorrenti dovranno provare, mediante l'atto di nascita, di avere un'età non inferiore ai 30 e non superiore ai 40 anni.

Le domande, redatte in carta da bollo da L. 1, dovranno essere presentate al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale per le antichità e

belle arti) non più tardi del giorno 30 aprile 1899, unitamente ai seguenti documenti di data recente e debitamente legalizzati:

a) Attestato di buona condotta;

b) Attestato negativo di penalità;

c) Attestato di sana costituzione fisica;

d) Stato di famiglia.

I concorrenti dovranno inoltre dimostrare, mediante titoli, la loro idoneità all'ufficio suddetto e dar prova di possedere una sufficiente cultura letteraria e musicale.

La Commissione esaminatrice del concorso sarà nominata dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Roma, 27 marzo 1899.

Il Ministro: BACCELLI.

*** **Pesaro.** *Liceo musicale Rossini.* — ESAMI *di licenza e magistero.*

A termini del R. Decreto del 30 maggio 1895, presso il Liceo Musicale Rossini di Pesaro avranno luogo gli esami pel conferimento di diplomi di licenza e di magistero a studenti estranei al Liceo, nelle materie seguenti:

a) Composizione. — *b*) Canto). — *c*) Strumenti. — *d*) Istrumentazione per banda.

Gli aspiranti dovranno presentare regolare domanda alla Presidenza entro il mese di maggio prossimo in carta da bollo da cent. 60, corredata dai documenti comprovanti d'aver frequentato i corsi elementari, oppure quegli altri titoli equivalenti dai quali risulti che l'aspirante possiede una sufficiente coltura letteraria, proporzionata al ramo principale per cui domanda il diploma.

Gli aspiranti che non presentassero i documenti suddetti dovranno sostenere l'esame delle materie letterarie che consisterà:

a) grammatica ed elementi di lingua italiana e geografia;

b) letteratura poetica e drammatica, obbligatoria pei soli compositori e cantanti;

c) lingua francese, obbligatoria pei soli compositori e cantanti.

I candidati dovranno pagare una minervale di L. 100 per gli esami delle materie complementari tecniche e letterarie, oltre una tassa fissa di L. 20. Il pagamento tanto della minervale quanto della tassa fissa di cui sopra sarà eseguito nella tesoreria del Liceo e dovrà constare da regolare quietanza che il candidato allegherà alla domanda di ammissione agli esami.

Per essere ammessi agli esami di magistero il candidato dovrà presentare, insieme alla domanda, il diploma di licenza nelle materie al cui magistero aspira, ottenuto in un pubblico Istituto musicale nazionale o straniero, ed il certificato di compiuto tirocinio come maestrino.

Gli esami delle materie principali e complementari tecniche e letterarie si daranno nella stessa sessione, nei giorni ed ore che saranno partecipati agli aspiranti ammessi agli esami stessi.

Il diploma di licenza abilita all'esercizio della professione. Il diploma di magistero abilita all'insegnamento.

Non sono ammessi esami di riparazione sulle singole materie.

Il candidato che non consegue il diploma di licenza e di magistero non può essere ammesso a ritentare la prova se non dopo un biennio da quella in cui ha fallito; quando non riuscisse anche nel secondo esame non potrà più ripresentarsi.

Il biennio deve trascorrere anche dopo un esame non superato presso un altro Istituto musicale.

I programmi degli esami di diplomi di licenza e di magistero ed il relativo regolamento sono ostensibili presso la Segreteria del Liceo, e verranno spediti agli aspiranti che ne faranno richiesta.

Pesaro, 6 aprile 1899.

Il Presidente A. Guidi-Carnevali. *Il Direttore* P. Mascagni.

Opere nuove e Concerti.

*** Al teatro del Conservatorio di Pietroburgo si è data, per la prima volta in italiano, la famosa opera di Glinka, « *Russlan e Ludmilla* », versione di Virgilio Narducci, cui già si devono quelle della « *Roussalka* » di Dagomirsky e d' « *Eugène Onéguine* » di Tschaïkowsky. Il teatro era pieno e tutti gli occhi si fissavano su di una sorella di Glinka, d'anni 83, che aveva voluto assistere al nuovo omaggio reso al genio di suo fratello.

« *Russlan e Ludmilla* » ha ritrovato un completo successo, con una interpretazione eccezionale affidata ai signori Masini, Battistini, Brombara e signore Tetrazzini, Giacchetti e Arimondi.

*** Al teatro di Corte di Weimar si eseguì « *Genesius* », opera di Felix Weingartner. Successo molto modesto.

*** A Francoforte la nuova opera di Riccardo Strauss, « *La vita d'un Eroe* », ebbe un'accoglienza entusiastica.

*** Il principe Enrico XXIV di Reuss diresse personalmente, in un concerto a Colonia, una sua sinfonia in *mi minore*.

*** L'11 maggio p. v. si eseguirà solennemente nella cattedrale di Reims « *Il Battesimo di Clodoveo*, ode del papa Leone XIII, musicata da Teodoro Dubois, che dirigerà l'esecuzione.

*** A Vienna ottenne un successo immenso la nuova opera di Sigfrido Wagner: « *L'uomo dalla pelle d'orso* ».

*** A Parigi ebbe buon successo l'opera comica di Paul Puget: « *Gran chiasso per nulla* », tratta dalla commedia omonima di Shakespeare.

*** L'opera nuova di Carlo Goldmark: « *La prigioniera di guerra* », ebbe un esito splendido a Vienna, dove è stata eseguita la prima volta.

*** Al Teatro di Corte di Carlsruhe, alla presenza di numerosa critica e sotto la direzione di F. Mottl, l'opera inedita di Franz Servais ebbe lieto esito. Essa è improntata allo stile wagneriano.

*** In uno dei concerti del Conservatorio di Bruxelles, oltre a due cantate di Bach: « *Gottes Zeit* » e la « *Reformation* », si eseguì una serie di pezzi antichi per piano e violino di Corelli, Vivaldi, Nardini, Tartini. Thomson teneva il violino e l'illustre Gerner il pianoforte.

Concorsi.

*** Fra le composizioni presentate al Concorso bandito dal Collegio Internazionale di musica di Londra, in data 11 agosto 1898 e chiuso il 19 gennaio 1899, per un *Quintetto* per violino, clarinetto, violoncello, corno e pianoforte, fu giudicata degna del premio quella portante l'epigrafe *Self-help*, di cui, aperta la scheda, risultò autore il maestro Giuseppe Frugatta.

All'egregio maestro, vincitore di tante gare, le nostre più vive congratulazioni.

*** La *Deutsche Kunst und Musik-Zeitung* di Vienna ha indetto un concorso a premî per composizioni e lavori letterarî, delegando quali giudici i signori prof. Brüll, A. Grünfeld, dott. Helm, Ed. Kremser, Liebstöckl, L. Ree e professore A. Prosnitz.

Per ulteriori schiarimenti rivolgersi all'Amministrazione del predetto giornale, Neustiftgasse, N. 66, che, dietro invio di Kreuzer 30 in francobolli, spedirà il numero contenente per intero il concorso.

Wagneriana.

*** Annunziano da Bayreuth che Hans Richter, oltre le prime rappresentazioni dei « *Maestri Cantori* », dirigerà pure la prima rappresentazione dell'intero ciclo « *L'anello del Nibelungo* ».

*** La rivista tedesca *Die Wage* ha pubblicato una nuova serie di lettere inedite scritte da Luigi II di Baviera a Riccardo Wagner, e tutte improntate alla nota immensa ammirazione dell'infelice re pel grande musicista.

*** La Società Riccardo Wagner di Weimar ha deciso di sciogliersi ritenendo omai esaurito il còmpito e cessato lo scopo suo e di tutte le società wagneriane.

*** A proposito delle recriminazioni sollevate dalla famiglia di Riccardo Wagner per le lettere di Re Luigi pubblicate dal giornale *Die Wage*, *Le Guide Musical* di Bruxelle scrive:

« Se siamo bene informati, e crediamo di esserlo, la spiegazione della cosa è molto semplice.

« Al momento in cui dovette lasciare Monaco, per fuggire la cabala montata contro di lui dagli intriganti di Corte, Riccardo Wagner, che già da qualche tempo era stato prevenuto di quello che si tramava, dubitando una perquisizione dalla Polizia, confidò le lettere del Re a un amico. Questi, le cui relazioni con Wagner erano note, temendo pure una perquisizione, confidò, a sua volta, i preziosi autografi a una terza persona e fu questa che trascrisse una copia delle lettere del Re.

« Gli originali furono più tardi restituiti a Wagner, ma le copie passarono in diverse mani, ed è così che hanno finito per cadere negli uffici della rivista viennese *Die Wage* che le ha recentemente pubblicate senza il consenso della famiglia Wagner ».

*** La sottoscrizione indetta pel monumento Riccardo Wagner a Berlino, che ha dato finora 128,000 franchi circa, è stata chiusa e il Comitato aprirà un concorso per l'esecuzione del monumento stesso. L'area non è ancora stata scelta; il Comitato ha intenzione di provocare a quest'uopo una specie di suffragio universale fra gli abitanti di Berlino.

Varie.

*** Sono state recentemente disposte ed esposte al Museo Czartoryski, a Cracovia, le reliquie di Chopin, che si trovano fra le mani della famiglia del principe Czartoryski da oltre cinquant'anni. È noto che il nonno del principe attuale era uno dei più calorosi ammiratori di Chopin, al quale egli era rimasto fedele fino alla morte, e che la principessa, sua moglie, contava fra le migliori allieve del grande artista. Nel predetto Museo si trovano un busto in marmo di Chopin, dovuto allo scalpello dello scultore Clésinger, genero di Giorgio Sand, un ritratto del maestro fatto da Ary Scheffer e la copia di un altro ritratto ben noto, disegnato dal vero, di Giorgio Sand. Quest'ultimo rappresenta Chopin vestito d'un gran camiciotto in tela e seduto dinanzi allo scrittoio. Sono pure esposti la maschera presa da Clésinger dopo la morte di Chopin, una impronta della sua mano destra fusa in bronzo e un mazzolino di violette tolte al suo feretro. Vi si vede anche un vaso di Sèvres dato a Chopin dal re Luigi Filippo. Il Museo non contiene alcùn autografo musicale, ma 19 lettere autografe indirizzate da Chopin al suo amico il conte Albert Grzymala.

*** In Alessandria si è fondata una *Nuova Società Corale* che ha lo scopo di promuovere la coltura musicale e lo studio del Canto Corale in special modo.

*** Negli archivi del teatro *An der Wien*, dove venne eseguito per la prima volta il « *Flauto magico* » di Mozart, si scoperse la copia dello spartito d'un duetto tra Tamino e Papageno, finora affatto sconosciuto. Pare che nessun dubbio si possa muovere sull'autenticità di questo pezzo musicale.

*** A Firenze, in via de' Bardi, n. 27, fu posta una lapide a ricordo di Teodulo Mabellini.

Ecco il testo dettato da R. Gandolfi:

A
TEODULO MABELLINI
NATURA PRIVILEGIATA DI MUSICISTA
AUTORE AMMIRABILE
PER DOTTRINA DI PURO STILE
INTERPRETE FEDELE
DELLE SUBLIMI MANIFESTAZIONI DEI CLASSICI
MAESTRO ESEMPLARE
PER SAVIO E RAGIONATO INSEGNAMENTO
GLI ALUNNI RICONOSCENTI
CON UNANIME PENSIERO
RIUNITI IN COMITATO
IL DÌ X MARZO MDCCCXCIX
SECONDO ANNIVERSARIO DELLA MORTE
POSERO QUESTO RICORDO
OVE PER OLTRE MEZZO SECOLO
CONDUSSE VITA
MODESTA OPEROSA UTILE

*** Una interessante vendita d'autografi di Beethoven e di Schubert venne fatta recentemente a Londra. La manìa dei collezionisti fece salire poche pagine di autografi a somme favolose: così la parte di trombone che accompagna il brano corale della 9ª Sinfonia fu pagata 1125 lire; l'autografo della melodia *A Mignon* di Schubert salì a 680 lire, e la melodia *Il cacciatore delle Alpi* a L. 825!

*** La casa dove nacque Haydn, a Rohran, venne poco fa distrutta da un incendio.

Necrologie.

*** A Napoli è morto il prof. Gustavo Tofano. Nato in questa città il 21 dicembre 1844, dove studiò musica sotto valenti insegnanti, corse dapprima l'Italia, dando concerti di pianoforte; e l'11 dicembre 1872, in sostituzione del prof. Stefano Golinelli, fu nominato insegnante di pianoforte nel Liceo musicale di Bologna.

Le sue composizioni musicali da camera sono numerose. Scrisse il libretto e la musica di un'opera dal titolo: « *L'amore a suo tempo* », che non ebbe lieta fortuna.

Il suo *vaudeville: Un idillio Garibaldino,* rimase per qualche tempo nel repertorio della Compagnia milanese del Ferravilla.

« *Frine* », operetta in quattro atti, su libretto di Camillo Antona-Traversi, fu rappresentata con fortuna varia nei principali teatri d'Italia, dalla Compagnia Scognamiglio. Stava ora dando gli ultimi tocchi al « *Piccolo Pietro* », operetta tradotta dal Testoni da un *vaudeville* francese.

*** Da Graz si annunzia la morte del Dr Fr. Hausegger, avvocato e professore di storia della musica all'Università di questa città. Era noto per i suoi scritti di estetica musicale e specialmente per il libro: *La musica come espressione,* risposta allo studio di Hanslick sul « bello musicale ». Due altri suoi lavori assai noti, e che hanno contribuito alla comprensione di Wagner, sono: *Wagner e Schopenhauer* e *Al di là dell'artista.*

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Chilesotti O., *Sulle gamme e sui suoni di combinazione. Appunti.* Estratto dalla « *Rivista musicale italiana* ». — Torino. Bocca. — L. 1.

Roncoroni L., *La musica e l'emozione.* Saggi di critica delle teorie artistiche di R. Wagner. Estratto dal periodico « *La Rivista moderna* ». — Firenze. Tip. Cooperativa.

Ras M., *Cenni di storia dell'arpa.* — Roma. Scuola tipografica Salesiana.

Sacchi F., *Il Conte Cozio di Salabue.* Cenni e saggio critico sulla liuteria cremonese. — Londra. Hart.

Wagner R., *Lettere di Riccardo Wagner ad Augusto Roeckel,* tradotte da V. Morelli. In-16°. — Palermo. Reber. — L. 3,50.

FRANCESI

Benoist E., *Contribution à l'étude de l'audition colorée.* — Paris. Maloine. — Frs. 1,50.

Cremers E., *L'analyse et la composition mélodiques.* — Paris. Fischbacher.

De Groo M., *Princesse d'auberge.* Musique de Jan Blockx, poème de Nestor De Tière et G. Lagye. Résumé du poème: analyse thématique accompagnée de nombreux passages de la partition. In-12. — Bruxelles. Balat. — Fr. 1.

Expert H., *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.* Huitième livraison: *Liber quindecim missarum;* Brumel, *Missa « De Beata Virgine »;* P. De la Rue, *Missa « Ave Maria ».* — Paris. Leduc. — Frs. 12.

Jacquot A., *Guide de l'art instrumental.* Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes. — Paris. Fischbacher.

Liszt F. et v. Bülow H., *Correspondance.* Publiée par La Mara. In-8°. — Leipzig. Breitkopf.

Maubel H., *Préfaces pour des musiciens.* — Paris. Fischbacher.

Poirée E., *Essais de technique et d'esthétique musicales.* Première série: « *Les Maîtres chanteurs* » *de Richard Wagner.* — Paris. Fromont.

Robert G., *La musique à Paris* (Quatrième année, 1897-1898). In-12. — Paris. Delagrave. — Frs. 3,50.

TEDESCHI

Bemerkungen, einige, zur Aufführung der Meistersinger v. Nürnberg v. W. P. Gr. 8°. — Zürich. Orell Füssli.

Dinner C., *Eine neue Tonbildungs- u. Vokalisations-Lehre nach den Prinsipien des « primären Tones »*. Gr. 8°. — Berlin. Stahl.

Eccarius-Sieber A., *Die musikalische Gehörbildung*. Leichtfassliche, gründl. Anleitg. zur Gehörbildg. f. angeh. Künstler u. Laien. Gr. 8°. — Berlin. Simrock.

Ehrlich A., *Das Streich-Quartett in Wort u. Bild*. Qu. gr. 8°. — Leipzig. Payne.

Fiala A., *Gesangschule u. das Wissenswerteste aus der Musik u. Harmonielehre f. Lehrer u. Lehrerinnen-Bildungsanstalten, Mittelschulen u. Musikschulen*. Lex. 8°. — Wien. Graeser.

Franke F. W., *Theorie u. Praxis des harmonischen Tonsatzes*. Hand- u. Lehrbuch f. den Unterricht u. das Studium der Theorie der Musik. Gr. 8°. — Köln. H. vom Ende.

Girschner O., *Juristisches Taschen-Buch zum praktischen Gebrauch f. Musikdirigenten, Komponisten, Musik-Schriftsteller, Theater- u. Musik-Vereins-Vorstände auf Grund des deutschen Urheberrechtes, der Berner Uebereinkunft, der Gewerbeordnung, des Strafgesetzbuches, des bürgerlichen Gesetzbuches f. das Deutsche Reich, sowie diverser juristischer u. kriegsministerieller Erkenntnisse*. Gr. 8°. — Bamberg. Handels-Druckerei u. Verlagsh.

Habert J., *Beiträge zur Lehre v. der musikalischen Komposition*. 1. u. 2. Buch (Werke. XIII Serie. Theoretische Werke). Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Huber A. u. Pressl J., *Allgemeine Musiklehre*. Ein Lehrbuch f. den theoret. Musikunterricht. Gr. 8°. — Wien. Graeser.

Jadassohn S., *Zur Einführung in J. S. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthaeus*. Gr. 8°. — Berlin. Harmonie.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches, 1899. 14 Jahrg. Hrsg. v. F. X. Haberl. 24 Jahrg. des früheren Cäcilienkalenders. Lex. 8°. — Regensburg. Pustet.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1898. 5 Jahrg. Hrsg. v. Emil Vogel. Gr. 8°. — Leipzig. Peters.

Kretzschmar H., *Führer durch den Konzertsaal*. 2 Abth., 2 Thl.: Oratorien u. weltl. Chorwerke, 2 Aufl., 3 Taus. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Leiffmann M., Humperdinck E., Frenz A., *Trifolium* (Dichtungen v. L., in ihrem Liedertheil f. Gesang u. Klavier gesetzt v. H. u. symbol. Zeichngn. v. F.). Gr. 4°. — Leipzig. Breitkopf.

Marsop P., *Musikalische Essays*. Gr. 8°. — Berlin. Hofmann.

Musikführer der Gemeinverständliche Erläutergn. hervorrag. Werke aus dem Gebiete der Instrumental- u. Vokalmusik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Red. v. A. Morin. Nr. 124, 138 u. 143-152. Gr. 12°. — Frankfurt a. M. Schmitt.

Parsons A., *« Parsifal ». Der Weg zu Christus durch die Kunst*, e. Wagner-Studie, aus dem Engl. nach der 2 Aufl. von R. Lichtenberg. Gr. 8°. — Zehlendorf. Zillmann.

Pfordten H., *Musikalische Essays*. Neue Folge. Gr. 8°. — München. Beck.

Piel P., *Orgelbegleitung zu den Liedern u. Gesängen des kath. Gebet- u. Gesangbuches « Lumen cordium »*. Gr. 4°. — Köln. Bachem.

Prill E., *Führer durch die Flöten-Literatur*. Grosser Katalog, enth. üb. 7500 Nummern. Gr. 8°. — Leipzig. Zimmermann.

Schubert F. L., *Die Orgel, ihr Bau, ihre Geschichte u. Behandlung*. 3 Aufl. v. R. Schwartz. Gr. 12°. — Leipzig. Merseburger.

Seiffert M., *Geschichte der Klaviermusik*. Hrsg. als 3 Ausg. v. C. F. Weitzmann's Geschichte des Klavierspiels u. der Klaviers-Litteratur. Nebst e. Auch. Geschichte des Klaviers von O. Feischer. 1 Bd. Die ältere Geschichte bis um 1750. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Snoer J., *Die Harfe als Orchesterinstrument*. Winke u. Ratschläge f. Komponisten betr. die prakt. d. h. klangvolle u. spielbare Satzweise f. die Harfe in Orchester, nebst e. Anh.: Harfen-Litteratur. Gr. 8°. — Leipzig. Merseburger.

Stephan H. v., *Luther als Musiker*. Studie. Gr. 12°. — Bielefeld. Siedhoff.

Weber W., *G. F. Händel's Oratorien*, übers. u. bearb. v. F. Chrysander. Erläutert v. W. 1. Israel in Egypten. Oratorium in 3 Thln. Gr. 8°. — Augsburg. Schlosser.

Weimar G., *Ueber Choralrhythmus*. Ein Betrachtg. unserer Melodieen v. der metr. Seite m. dem Versuch e. rationelleren Taktierg. derselben. Gr. 8°. — Giessen. Ricker.

Vollhardt R., *Geschichte der Cantoren u. Organisten v. den Städten in Königr. Sachsen*. Gr. 8°. — Berlin. Issleib.

INGLESI

Henderson W. J., *How music developed: a critical and explanatory account of the growth of modern music*. In-12°. — New-York. Stokes.

Holloway H., *The Singing Voice of Boys*. Hints for Clergymen, School Teachers and Amateur Organists. Gr. 8°. — London. Simpkin.

Kistler C., *A System of Harmony*. Translated by A. Schreiber from the 2nd German ed. In-8°. — London. Haas.

Year's Music (The) 1899. Being a Concise Record of all Matters Relating to Music and Musical Institutions which have occurred during the Season 1897-8. Together with Information respecting the Events of the Season 1898-9. Edited by A. Carter. With Full Page Portraits. Gr. 8°. — London. Virtue.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Böhner J. L., *Album*, composizioni per pianoforte scelte da P. Bodeusch. — Langensalza. P. G. L. Gressler.

I due fascicoli contengono 19 pezzi: il Böhner (1787-1860) fu compositore più fecondo che originale; qua e là c'è del buono; in complesso quantunque ancor oggi da moltissimi non si scriva più modernamente, dobbiam confessare che questa musica ha fatto il suo tempo.

Draeseke F., Op. 66: *Drittes Streichquartett in Cis moll.* — Leipzig. Rob. Forberg.

Il Quartetto è in cinque tempi: *Andantino elegiaco, Scherzo, Adagio, Intermezzo, Finale.* Del chiaro compositore è nota la perizia nel trattar le forme classiche; in questo a momenti felici va congiunta la correttezza dei disegni e ritmi.

Haynes Battison, *Three Dances in canon throughout for Violin and P.forte.* — London. Novello.

Comprende una *gavotta*, un *minuetto* e un *valser:* stile facile e d'effetto ed anche alquanto comune.

Reger Max, Op. 24: *Six Morceaux pour le Piano.* N. 1. *Valse - Impromptu.* - N. 2. *Menuet.* - N. 3. *Rêverie fantastique.* - N. 4. *Un moment musical.* - N. 5. *Chant de la nuit.* - N. 6. *Rapsodie.* — Leipzig. Rob. Forberg.

Nel *Minuetto* elegante, pagina affatto moderna, o nella *Rêverie,* improvvisazione dalla tecnica voluta alla Chopin; nel *Chant de la nuit,* o nella robusta e ricca d'effetto *Rapsodie* — il cui modello è in Brahms anzichè in Liszt — Max Reger si segnala fra i giovani compositori per notevoli qualità di pensiero e di stile.

Russi E., *Composizioni per Pianoforte.* — Op. 1. *Improvviso* (2ª edizione). - Op. 4. *Tre pezzi. Barcarola, Minuetto, Studio.* - 5. *Piccola canzone.* — Trieste. Carlo Schmidl.

Nei primi tentativi d'un compositore è meglio insistere sui difetti: uniformità di sviluppo melodico o, nella *Barcarola,* il mezzuccio antipatico del rinforzare alcune note della melodia nell'accompagnamento; e, data la severità richiesta dalla forma d'arte, non è pedanteria avvertire nello *Studio* qualche cattiva successione.

Schumann G., Op. 20. *Musette* per Pianoforte. — Bremen. Praeger und Meier.

Strauss R., Op. 39. *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung.* N. 1. *Leises Lied* (R. Dehmel). - N. 2. *Jung Hexenlied* (O. J. Bierbaum). - N. 3. *Der Arbeitsmann* (R. Dehmel). - N. 4. *Befreit* (Id.). - *Lied an meinem Sohn* (Id.). — Leipzig. Rob. Forberg.

Se qualche critico caritatevole affetta di vedere in R. Strauss un pittore musicale anzichè un vero musicista, miglior risposta lo Strauss non potrebbe dare co' suoi *Lieder*: sorprende la versatilità di questo musicista e non sappiamo se più ammirarne l'ingegno o nelle forti concezioni sinfoniche, le più ardite della musica a programma, o nelle pagine brevi, le cose più moderne nella forma del *Lied*, ov'è tanta original vena di melodia, dal semplice e poetico *Leises Lied* al caratteristico *Jung Hexenlied* e all'*Arbeitsmann* affatto personale. In *Befreit* Strauss sembra rinunziare a' suoi particolari tratti stilistici e s'accosta ai maestri del passato: pagina intensa d'effetto e con momenti felicissimi. Nel *Lied an meinem Sohn* ritorna lo stile di Strauss, opera di suggestione immediata, mirabile per la condotta del pensiero, per l'attrattiva sempre crescente sino alla conclusione di stupendo effetto.

Al testo è aggiunta una versione inglese. In Germania i *Lieder* di Strauss sono nei programmi d'ogni concerto: facciam voti che ne sia fatta una traduzione italiana e si volgarizzino fra noi questi gioielli musicali d'un artista, erede dei grandi creatori del *Lied*.

Taubert Ed. Ernst, Op. 58. *Suite* per Pianoforte (*Si magg.*). — Berlin. Adolph Fürstner.

La *Suite* comprende: *Preludio e Fuga*, *Scherzo*, *Rondò*, *Intermezzo*, *Capriccio*, *Epilogo*. Stile brioso e d'affetto e talvolta un po' leggero.

Vatielli F., *Infinito*, parole di G. Leopardi. — Bologna. Ach. Tedeschi.

Lavoro ancora incerto: l'A. pensi a meglio fortificarsi.

Autori antichi.

Czerny Carl, Op. 299. *Scuola della Velocità*, riveduta da C. Heinrich Döring. — Leipzig. Rob. Forberg. — Due vol. a M. 1,50.

L'edizione si raccomanda pel nome del revisore, professore al Conservatorio di Dresda e provetto nella materia. Complete le indicazioni del meccanismo, quantunque si potrebbe con maggiore abbondanza accennare alle varianti; la notazione è migliorata e nei primi studi son suggerite modificazioni per evitare l'intervallo d'ottava alle piccole mani. L'ordine degli studi è conservato come nell'originale; però il Döring, operando opportuni spostamenti e qualche soppressione, raccomanda la distribuzione seguente: N. 4, 6, 7, 3, 1, 2, 8, 9, 10, 11, 5, 14, 15, 19, 18, 20, 21, 30, 23, 32, 24, 39, 26, 27, 29, 12, 33, 13, 34, 25, 40, 36.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile*.

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Origini dell'Opera comica.

(DELLE ORIGINI DELLA MUSICA MODERNA).

(Continuaz., V. vol. IV, fasc. 3°, pag. 421, anno 1897).

Il Vinci, nel voler riprodurre la vita del popolo, dal popolo attinge le sue ispirazioni.

Ciccariello, rappresentato da una donna, giovane burlone, che nella bottega del barbiere Colangelo addestrasi al mestiere, nell'atto I, scena 1ª, mentre scopa, canta una canzone, che è un documento di molto valore pel nostro cantar popolare natìo, è il *canto a figliola*, come lo si addimanda oggi.

Cadenza

E bà e

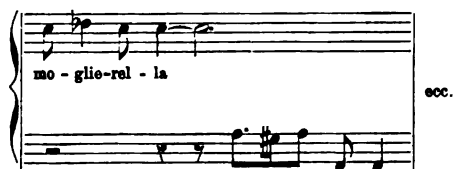
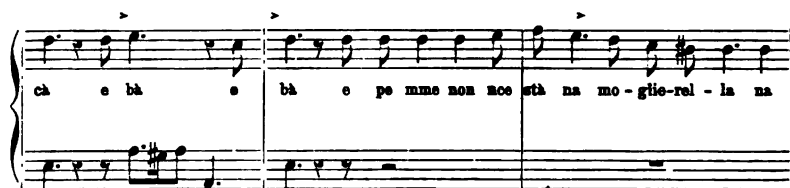
bà e ste brec - cie che puor - te

mpiet-to tu le puor - te pe me sciac-

cà e bà e

bà e pe mme non sce stà na mo - glie-rel - la na

mo - glie-rel - la

ecc.

Le assegno, come ho notato precedentemente nell'esempio del Zarlino, per modalità quella di *2ª minore*, tono di *La*, che richiama il greco *nomo dorico.*

Per l'arte del cadenzare, tanto la modalità di *3ª maggiore* o *minore* che quella di *2ª minore* è un elemento costitutivo per la variata successione melodica, che presentano gl'intervalli dal terzo al primo grado.

Nel *ritornello* dell'aria di Ciccariello, atto I, scena 9ª, tutto a tre parti, preferisce ancora che la seconda del tono sia minore e non maggiore. Osservasi pure che nella prima e nella seconda battuta il *Do* prolungato della viola rende vaga ed inusitata l'armonia, si ha un intervallo di 5ª *eccedente* fra le parti, e in oltre la 9ª *minore* del 1° violino che risolve, calando sulla *sensibile* del tono, è accompagnata dalla 6ª.

Geniale e tipica è la mossa melodica dell' altra *aria* dello stesso personaggio, quando, dopo aver burlato il padrone Colangelo, per scansare una buona bastonatura, dice di essere ammalato, di avere la febbre:

Il carattere della vecchia Meneca, musicalmente parlando, ha una espressione di comicità schietta e piacevole. Riporto un frammento della sua *aria* all'atto II, scena 7ª. Goffamente, traduco alla meglio in italiano la cadenza del recitativo: « Se tradiscono (gli uomini) noi che siamo belle, che cosa debbono sperare le brutte?... » Il recitativo si compie, per eccezione, simultaneamente con l'accompagnamento, e non usa la cadenza classica italiana, che distacca il canto recitato da quello ritmato.

Atto II, scena 7ª.

L'aria, che segue, un caratteristico *presto*, pel disegno ritmico, per l'accento staccato, per la insistenza dell'intervallo, imita veritevolmente il parlare di una vecchia stizzosa e sdentata.

Presto
p
Viole
Ne-gre chel-le che stan-no sog- get-te A Mi -
Violon.
Violone e Viol.
lor-de stu- dien-te e pa- gliet - te vuò cor- ri - re vuò ngan-ne adde- rit - to
che - sto schit-to nne pon-ne spe- rà Mi- lor - de stu - dien - te pa - gliet-te
piano
f
p
ngan-ne adde- rit - to nne pon-ne spe- rà
ecc.
Viol.
Tutti

Nella orchestrazione si nota varietà di colore, col far tacere i contrabbassi ne' *piani*. È un mezzo meccanico, non lo nego, ma dimostra che l'autore dava abbastanza valore ed importanza all'orchestra.

Il *ritornello* dell'aria del Capitano, un movimento vivace e geniale, unisce agli strumenti da corda due oboi e due trombe. Questo impasto strumentale, che a noi parrà un po' strano, è proprio del tempo (1).

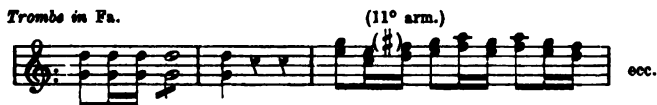
(1) Sino a che il moderno clarinetto non fu perfezionato, l'oboe ne tenne le veci; dopo il Lulli, durante quasi un secolo, esso rappresenta da solo la famiglia degli strumenti da fiato ad ancia. A' tempi del Bach, oltre agli oboi ed al corno inglese, l'antico oboe da caccia, si usava l'oboe d'amore. Nella partitura della sua *Messa* in *Si minore*, il Bach unisce gli oboi d'amore a tre trombe. Il clarinetto, dalla 1a Sinfonia del Beethoven, composta nel 1800, si rende indispensabile

alla musica sinfonica; il Mozart, nella sua Sinfonia in *Do*, *Giove*, 1788, preferisce gli oboi a' clarinetti. Lo Spontini, riconosce tutto il valore del clarinetto, che fa parte, senza eccezione, della sua orchestra. Vedi la *Vestale*.

Essendo le trombe prive, come i corni da caccia, de' pistoni e de cilindri, non potevamo dare che i suoni appartenenti alla progressione armonica, suoni naturali, che rispondono esattamente a' suoni che dà il monocordo nel dividersi in tante parti aliquote. Supponendo che il suono fondamentale dia un *Do*, si ha il seguente ordine di suoni (1)

Gli ultimi due suoni non sono eseguibili da' moderni professori, ed il settimo armonico, l'undecimo, il tredicesimo ed il quattordicesimo non rappresentano rigorosamente la nota scritta. A preferenza, gli antichi maestri, il settimo armonico e l'undecimo li consideravano l'uno come *Si* ♭, sebbene più basso, l'altro come *Fa naturale*, sebbene più acuto. Le trombe del Vinci, sono delle trombe in *Fa*. Il professore esecutore, senza alcuna indicazione, sceglieva lo strumento nel tono in cui era scritta la composizione, perchè costretto a servirsi de' soli suoni naturali. L'esempio del Vinci andrebbe tra-

(1) La tromba trovasi nella strumentazione drammatica sin dal 1607, cioè a dire da quando il Monteverdi scrive la *Ouverture* dell'*Orfeo*, per cinque parti di trombe; riappare nell'*Eteocle* e *Polinice* del veneto Legrenzi, nel 1675; spesso ed opportunamente, al cader del secolo, nell'orchestra scarlattiana.

scritto come qui appresso, avendo presente la progressione armonica e considerando l'undecimo armonico come *Fa naturale* (1).

Un esempio di un'aria tutta passione e sentimento, e di carattere popolare, è quella di Ciomma: La innamorata Ciomma prega Colangelo di riferire a Peppariello le sue pene d'amore.

(1) Difatti la undecima divisione darebbe il rapporto $\frac{11}{8}$, mentre il *Fa*, come quarta di *Do*, deve essere rappresentata da $\frac{4}{3}$. Riducendo allo stesso denominatore l'una e l'altra frazione, ossia moltiplicando per *tre* i termini della prima e per *otto* quelli della seconda frazione, si ha da una parte $\frac{33}{24}$ e dall'altra $\frac{32}{24}$; donde

Nel comporre la melodia, il Vinci studiasi di rendere l'animo perplesso e combattuto di Ciomma, la quale, in pari tempo, rimprovera e prega, ama ed odia, con *pause* e disegni melodici brevi ed interrotti.

Un breve esame de' pezzi concertati. L'opera ha due *finali* a più personaggi, un terzetto e due duetti. Il primo finale con cinque personaggi: Ciomma e Ciccariello, *soprani*, Meneca e Colangelo, *tenori* e il *basso* Rapisto; il secondo è di quattro: Ciccariello, Meneca, Colangelo e Rapisto. Il terzetto tra Ciomma, Carlo e Peppariello, tre *soprani*, non è spregevole, ma il Pergolesi ne darà migliore esempio nel suo lavoro: *Lo frate 'nnammorato.*

Nel comporre i duetti l'autore appalesa una cura speciale. Quello tra il finto Peppariello, ossia Belluccia, e Carlo è di carattere serio e sentimentale, in forma dialogata, ma con l'unione delle voci nelle cadenze col *da capo.* Carlo, non riconoscendo in Peppariello la tradita Belluccia, parla delle sue pene d'amore e come Ciomma non voglia saperne di lui. Belluccia o Peppariello, pur sempre amante di Carlo, quasi si commove al suo soffrire. Se fosse adatto all'assunto nostro, sia per lo svolgimento melodico, di espressione affatto nostra, sia per la condotta del *basso* da formare quasi melodia a sè, caratteristica della scuola napolitana, riporterei il duetto quasi per intero. Per la storia e per mostrare sempre più il Vinci quale precursore del Pergolesi, ne darò l'inizio.

---

segue che la undecima divisione della corda dà un suono più *acuto* del *Fa naturale.* Vedi *Teoria Musicale* ecc. *per* Luigi Mascitelli. Vol. I, pag. 336. Napoli, 1866-1880.

Una schietta pagliacciata è l'altro duetto tra Ciccariello e Rapisto. Il burlone Ciccariello, vestito da donna, ed in questo caso indossa gli abiti convenienti alla persona, che rappresenta, perchè è una donna, dice:

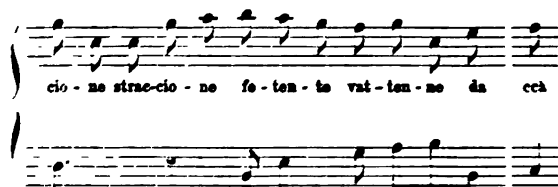
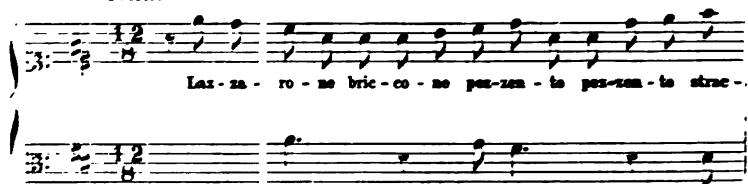
> Na femmena è cchiù bella
> quann' è friccicarella...

Cioè a dire, quando è vivace e spiritosa. Ciomma, che, come nel linguaggio teatrale si direbbe, fa da *pertichino* fra i due personaggi, invita Ciccariello e Rapisto a rappresentare una scena d'amore. Il duetto non ha il *da capo* e consta di due tempi. Trascrivo il solo di Ciccariello, una caratteristica melodia. Orchestrata a tre parti, con la viola, che fa da basso, è d'un effetto piacevole e gioioso da ricordare l'arte cimarosiana.

Rapisto ripete la cantilena alla quinta del tono. Segue un canto *parlato*, tutto sulla parola *carillo* (carino) con un colore di parodia, che si compie con una cadenza.

Atto-III, scena 9ª.

Cioc. Co - re mi - o stò bel - lo na-
Raf. à paz-zi - à paz-zi - à glo-ia mi - a
sil - lo ca - ril - lo ca - ril - lo stò bel - lo na -
stà bel - la fac - cel - la ca - rel - la ca - rel - la stà bel - la fa -
sil - lo me fà paz - zi - à
cel - la me fà paz - zi - à

Ciomma ride alla esilerantissima scena, e, non contenta del tutto, consiglia che a quella d'amore succeda una scena di sdegno. Ciccariello non se lo fa ripetere, e con un *presto* strapazza, rimprovera, per scherzo, Rapisto, e questi a mostrarsi sempre più innamorato di lui.

Il pezzo, per la forma in due tempi, intercalato da un recitativo, richiama quello del Cirillo, il quale balbetta, in istile da canzone, dovechè quello del Vinci, invece, parla abbastanza speditamente.

Il *finale* ha tutto il carattere del diverbio e del contrasto, sempre in forma dialogata; per la verità scenica, manca il *da capo;* corre speditamente, e nel cadenzare si uniscono le voci. A noi moderni il breve frammento che trascrivo, quello del I atto, parrà cosa insignificante; per la storia ha non poco valore; sono i primi vagiti de' *concertati*, che a mano a mano, per opera di grandi artisti, raggiungono eccelsa cima.

Finale dell'atto I.

Tra-se -
zi - a Tra-se - zi - a
tra-se - zi - a
glio-ne laz-za-ro
te ne
vo-glio fa pen-tì
te ne
ro - ne mar - ro-ne
a quan - to
san - - go

vo - glio fa pen-tì
vec-chia

*
* *

Dato più che la semplicità, la poco sonorità e varietà dell'accompagnamento, non fa che generalmente seguire e rinforzare la voce, dato la modesta ampiezza de' teatri, in cui venivano eseguiti codesti lavori, immagino che la esecuzione, da parte de' virtuosi, perchè popolari, abbia dovuto essere spigliata e spontanea, fatta con voce discreta. Unendo alla parola dialettale napolitana, così ricca d'immagini e di varii significati, un ritmo vivace, la maschera ed il gesto caratteristico, risultar doveva un che continuo di comicità e di festevole successo (1).

G. B. Pergolesi è nome caro all'arte, più ancora a noi napolitani. Fra gli antichi maestri è il più popolare, perchè risponde ed è più in contatto colla nostra lirica affettiva. La sua musica è ritmo e canto appassionato. Secondo la bella espressione del Grétry: Pergolesi nacque e la verità fu conosciuta; la verità della declamazione. che caratterizza i suoi canti, è indistruttibile come la natura. Su questo avanza ed è maestro al Vinci, che non poca via gli addita, specie nel genere comico. Eppur trovando nel Pergolesi del Vinci, siam costretti a dire è lui e non altri. Fatalità geniale che osservasi nello stesso Raffaello. Egli perviene a quella altezza che tutti sanno, col muoversi sulle orme di altri maestri. E se tanti si affogano nel facile approdo del plagio, il grande umbro, invece, ne esce da conquistatore (2).

(1) Circa dopo ventidue anni la melocommedia del Saddumene fu tutta rifatta e rimaneggiata, con molte parti in italiano dal notar Pietro Trinchera, col titolo di *Olimpia tradita*. Musicata, eccetto quattro arie, da Matteo Capranica, maestro di Cappella napolitano, fu rappresentata nell'inverno del 1746, nel teatro de' *Fiorentini*. Le quattro antiche arie, con musica del Vinci, che restano nello spartito sono: la canzone di Ciccariello: *Vorria addeventare*; la sua cavatina: *Si Masto* (maestro) *mio*; un'aria di Colangelo, e l'altra di Rapisto. La vecchia Meneca si trasforma in Norella, Ciomma in Flavia e Carlo in Lucio.

(2) Il Rossini ha questa fatalità geniale, ma le sue volute sono sì ampie e si alzano sì prodigiose, da sembrare che i suoi predecessori, il più delle volte, sieno operai, che concorsero ad innalzare un tanto edificio, e lui essere l'architetto, l'inventore del tutto. — I maestri di originalità non debbono sorridere, chè ricorderò loro come il *Paradiso perduto* del Milton nasce dall'*Adamo* dell'Andreini, che il *Furioso* è una continuazione dell'*Orlando innamorato*, che i commediografi, a cominciar da Plauto, l'uno si muove sulle orme del predecessore.

L'ingegno del nostro maestro, a differenza dello Scarlatti, musicista per eccellenza, è tutto lirico-elegiaco. Artista subbiettivo come il Tasso, il Leopardi, il Bellini, trasfonde l'animo suo nell'opera d'arte. Non è nemmeno a pensarlo che la sua espressione comica abbia il colore buffonesco e festevole del duetto tra *Ciccariello* e *Rapisto*, dell'aria della vecchia *Meneca*, il lieve sorriso pergolesiano ha sempre un contenuto fin troppo spirituale. Gli fanno rimprovero che nello *Stabat* v'è della *Serva padrona*. Ciò è proprio vero; ma non è quello che perde in dignità, e questa che si eleva di troppo.

Come tutti gli eccellenti, la sua melodia si eleva in forma spirale, non ingombra nella grandezza. Il Pergolesi deve allo Scarlatti la forma, lo spazio in cui muoversi, come il Bellini li ripete poi dal Rossini. L'analisi nelle loro melodie ci ha poco da fare; la materia non è sufficiente allo scalpello anatomico del critico. Il loro segreto è questo: estrema precisione della misura, che si fa sentire ne' movimenti più lenti, e fa che il canto sia sempre facile ed animato (1).

Nato a Jesi nelle Romagne il 4 gennaio del 1710, a sedici anni è nel Conservatorio de' Poveri di G. C.; suoi maestri, G. Greco, F. Durante e F. Leo; muore di mal sottile a 26 anni in Pozzuoli, presso Napoli, il 16 marzo del 1736.

Se non sapessimo la causa della sua morte, sarebbe quasi da supporla nelle leggere molte armonie dello *Stabat*, della *Salve Regina* e dell'*Olimpiade*. Una leggenda, nata non si sa come, lo vogliono amante pazzamente riamato da una nobile fanciulla a nome Maria Spinelli. Non potendo essere di lui, si fa monaca, muore, ed il Pergolesi, l'undici maggio del 1735, dirige nella chiesa di S. Chiara la Messa de' Defunti.

Vogliono che gli eccessi giovanili lo abbiano consunto (2). Chi

---

(1) Temo sentirmi dire all'orecchio che faccio dello *Chauvinisme*. Poco monta — faccio mie le parole del Panzacchi, che, ragionando del Sanzio, dice: Esso ha fatto la forza dei Francesi, degli Spagnuoli, degl'Inglesi, e di tutti i popoli, mentre questo compiangerci continuo, questo renderci sempre umili e arrendevoli dinanzi alle negazioni di tutti, ci ha condotto a termini molto infelici. Aggiungo: non poche volte lodiamo la roba di casa nostra, dopo essere stata gabellata come buona dagli stranieri.

(2) In verità, del suo carattere, della sua vita intima, quasi niente si conosce. Un suo biografo de' primi anni di questo secolo, senza indicarne la fonte, allude

potrebbe accertarlo se non il confessore? I grandi dissapori, che ebbe a soffrire nella sua breve vita artistica, gli spensero quella del corpo. L'*Olimpiade*, ad avviso di un critico inglese, che si nasconde col pseudonimo di Vernon Lee, l'*Olimpiade*, dico, segnava una nuova êra per l'arte musicale, fu ferocemente fischiata dal pubblico del teatro Argentina di Roma nel 1735, e per di più, all'autore, fu scagliata un'arancia sul viso. Il cuore si spezza come a veder colpito un fanciullo, un uomo debole, malatticcio, affranto. Ed il Pergolesi era timido come un fanciullo, affranto come un tisico. Un Rossini si sarebbe applaudito da sè, avrebbe ripetute le parole del favorito personaggio: Io son qual fui, Guglielmo Tell ancora. Pergolesi, no! La natura gli fu matrigna. Non resta a lui altro conforto che quello di ritirarsi nella santa Casa di Loreto. Egli vi comincia a comporre lo *Stabat*, per incarico ricevuto dalla Confraternita di S. Luigi di Palazzo in Napoli, pagatogli, anticipatamente, dieci ducati, ossia L. 42 e cent. 50. — Nel comporre quel gemito musicale ebbe a sognare la pace dell'infinito. Sebbene la sua breve carriera artistica non fosse delle fortunate, in alcune vecchie carte del teatro S. Carlo dell'anno 1738, accanto a' suoi *intermezzi* si legge: Questo autore è difonto (defunto); ma fu uomo grande. Meglio tardi che mai!

***

Lo frate 'nnamorato di G. A. Federico, opera buffa in tre atti, fu rappresentata la prima volta sulle scene del teatro de' Fiorentini, nel 1732 (1). Riprodotta sulle medesime scene, nel carnevale del 1734, per favorire i virtuosi, furono cambiate poche arie e queste segnate con un asterisco sul libretto stampato (2).

---

alla sua vita sregolata, causa principale della sua morte (A. MAZZARELLA da Cerreto, nella *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, pubblicata dal Gervasi, t. III, 1816).

(1) Tutto ciò si conosce dalla dedicatoria del lavoro al Principe San Severino di Bisignano.

(2) Ecco le testuali parole: « Te s' avisa (al lettore), ca non se ll' è cagnato autro, se non che ccierte poch 'arie ». Gli esempii musicali, che riporto, senza eccezione, appartengono all'opera eseguita nel 1732.

Pietro Napoli-Signorelli, nel suo noto e più volte citato libro, osserva che il poeta Federico seguì il sistema del Palma, nel dare un tono troppo eroico a' personaggi serii introdotti nella melocommedia, e che questo abuso andò crescendo, dal Federico in poi, ne' teatrini, aggiunge: la nota nobile usata dal poeta trasporta la fantasia del maestro di musica al cantare eroico del teatro S. Carlo, ed empie le arie di gorgheggi, di passaggi di volate e di gruppetti..... Tutto ciò mena l'uditore in un mondo fantastico, e lontano dalla verosimiglianza comica (1).

Per la verità, nella favola scenica del Federico, non v'è codesto tono eroico, solo una sentimentalità un po' leccata e nella musica del Pergolesi, come in quella del Vinci, salvo rarissime eccezioni, non si trovano nè gorgheggi, nè volatine, per dare occasione ad un virtuoso di mostrare la sua facile tecnica vocale. L'opera del Pergolesi ebbe un lusinghiero successo. Il Napoli-Signorelli, che non menziona la *Serva padrona*, afferma che l'opera *Lo frate 'nnamorato* è superiore ad ogni lode. Si riprodusse sulle scene molte volte: sino a tanto che l'opera buffa non divenne mostruosa. Ricorda il cennato autore, fra i suoi pezzi inimitabili, il quintetto dell'atto secondo:

(1) Disgraziatamente la virtuosità, quale ginnastica vocale, appartiene al genere serio. Vedi, per fare qualche esempio, nel *Don Giovanni* del Mozart e nel *Matrimonio segreto* del Cimarosa, come l'aria seria ha delle fioriture vocali poco estetiche, a differenza di quella comica che non ne ha alcuna. Confrontisi l'aria di Ottavio: *Il mio tesoro*, specie la ripresa del tema, preparato da un vocalizzo proprio da clarinetto con la bellissima aria di Zerlina: *Vedrai carino*; quella di Elisetta: *Se son vendicata*, la prima parte, che ha un vocalizzo di tredici misure sull'ultima sillaba di *fedeltà*, con la leggiadra aria comica di Carolina: *È vero che in casa*. Al certo per favorire i virtuosi serii, sì eletti compositori si piegavano a guastare con questi arabeschi le loro melodie, ma che dire quando li troviamo, invece, nel genere sacro? Non è proprio da far le più grandi meraviglie quando nella *Messa* in *Si minore* del Bach, per dirne una, la parola *Laudamus*, aria per voce di soprano, è accompagnata da un disegno vocale poco, o niente, adatto alla musica da chiesa. Come giustificare il Mozart, quando nella sua *Messa di Requiem*, compone una fuga tonale sulle parole *Kyrie Eleison*, non in genere corale, ma in uno stile florito? La si deve dire una virtuosità contrappuntistica. E non pochi appunti si son fatti alla *Messa di Requiem* del Verdi, allo *Stabat* del Rossini, da certuni che pare avessero avuto corrispondenza col Padre Eterno, per sapere quale maniera di comporre fosse da lui preferita. È legge storica quella, che un'arte morta non può risorgere più.

facite chiano; l'aria: *Che boglio parlare* del vecchio Marcaniello e quella di Vannella: *Chi disse ca na femmena* ed il famoso duetto: *Io ti dissi e a dir ti torno* (1).

La scena è in una strada di Capodimonte, luogo delizioso presso Napoli. Vi sono due palazzi l'uno di fronte all'altro. In uno abita il vecchio Marcaniello, malato e podagroso, padre di Lucrezia e di D. Pietro, lezioso ed effeminato, più la servetta Cardella ed il giovane Ascanio, creduto orfano ed abbandonato, un trovatello. Nell'altro palazzo invece, abita Carlo, zio delle sorelle Nina e Nena, più la indispensabile servetta a nome Vannella. Lo zio Carlo, perchè innamorato della giovane Lucrezia, promette di fare sposare al padre di lei, Marcaniello, la nipote Nina, come all'altra nipote Nena di darle per sposo D. Pietro.

Nina e Nena, è facile supporlo, non vogliono saperne di questi matrimonii. Per di più, Lucrezia ama il giovine Ascanio, protagonista della favola scenica, e questi invece è innamorato di Nina e Nena, ed ambedue rispondono all'amore. Le servette Vannella e Cardella si disegnano in questa favola abbastanza intrigata, come due vispe civettuole. Don Pietro, che ricorda il tipo di Gelsomino romano, ora adocchia Vannella ed ora Cardella. Ciò capita opportuno per Nena; mostrandosi offesa della leggerezza di D. Pietro, non vuole più saperne di lui. Marcaniello va in tutte le furie, temendo di non sposare più Nina, e se la piglia col figlio:

Tu si gruosso quanto a n' aseno...

Il figlio D. Pietro crede discolparsi con questi bruttissimi versi:

Io non colpo genitore
Colpo sol la mia beltà

Nell'atto secondo le scene comiche si succedono speditamente, ma con poca varietà.

(1) Enfaticamente dice: Federico e Pergolesi congiunti in un medesimo componimento, ci fanno riflettere a quel che avrebbero fatto nel teatro ateniese un Menandro ed un Timoteo se avessero lavorato di concerto. Questo genere musicale è poco noto. Felice Clément, nel suo *Dictionnaire Lyrique,* che pur non poche notizie dà di opere di minor conto e mediocrissime, non ne ricorda che il nome e la prima rappresentazione.

D. Pietro, non contento di aver promesso il cuore a Cardella, avuta fra le mani Vannella, fa lo stesso; dopo poco rivede Cardella, e s'infiamma più ardentemente di prima:

O mia rugiada bella,
Dolcissima Cardella

Ha termine l'atto con un *concertato*, o meglio un *dialogato* a cinque personaggi, uno de' pezzi che ebbe maggiore successo, forse per la novità, per la vivace e comica azione. Marcaniello stanco per la vita da scapestrato, che menava il figlio D. Pietro, temendo sempre più di perdere la giovine Nina, nel percuoterlo si sconcia il piede, e perchè podagroso, il dolore lo fa gridare come un matto. Carlo e D. Pietro cercano metterlo all'impiedi, rincorarlo, egli raccomanda di far piano:

Facite chiano...

Vannella e Cardella, in disparte, se la ridono:

Vi che spetale se vò 'nzorà
(Ve' che ospedale si vuol sposar)

Nell'atto terzo, Vannella è gelosa di Cardella, e questa dell'altra; ciascuna dice di essere la preferita da D. Pietro. Riporterò un po' di questo dialogo per la singolarità degl'improperii, che l'una scaglia contro l'altra.

Card. Che ssinghe (fossi) accisa (uccisa)
Vann. mpesa! (impiccata)
Card. Strascenata...
Vann. Scannata!
Card. Va a ppesta schefenzosa (Sporca moralmente e fisicamente)
Vann. Va a forca, mocooso (da moccio)
Card. Zantraglia.....
Vann. Pettolella (Vocaboli bassi e dispregiativi).

D'interessante la favola ha l'amore, che sentono per Ascanio Lucrezia e le sorelle Nina e Nena. Posizione scenica ardita è quella allorchè Nina e Nena vorrebbero, senza conoscere che è loro fratello, che Ascanio si risolvesse una buona volta a preferirne una. Ascanio dice che non può, perchè le ama di pari amore tutte e due:

Asc. Nina, tu mme vuoje dicere: Ascanio io t'ammo?
Ascanio t'ammo; me vuoje dire Nena?
Cara, io risponne a tte, te voglio bene;
Bella, te porto affetto, io tte risponno.

Le preghiere delle sorelle si fanno più vive, sperando ciascuna di guadagnarlo per sè; Ascanio, combattuto fra due amori, che gli dànno lo stesso tormento, scongiura le sorelle di ucciderlo, perchè niente può risolvere:

Asc. Si bene me vulite,
Ve prego mm' accidite!

Acutamente il poeta mostra che l'una non sia gelosa dell'altra, perchè scambiano, senza volontà, l'amor fraterno con quello sensuale; così ancora spiegasi come Ascanio le ama di eguale amore, perchè sue sorelle.

Per una futile ragione si battono a duello Ascanio e D. Pietro. Il primo è ferito al braccio, Carlo, nell'osservare la ferita, da un segno che ha sulla pelle, riconosce in Ascanio il nipote Lucio, fratello di Nina e di Nena, creduto morto. Contenti tutti per aver ritrovato il giovine Lucio, Lucrezia di più, perchè può sposarlo, farlo suo.

(*Continua*).

N. D'Arienzo.

A Mr & Mme MAX PERROT

Les Compositeurs de la Musique du Psautier Huguenot Genevois (1)

Guillaume Franc — Louis Bourgeois
Pierre Dagues — Claude Goudimel.

A l'époque actuelle, tandis qu'une notable partie du monde musical semble avide d'entendre toujours du nouveau et s'enthousiaste pour les œuvres modernes, une autre jette un regard en arrière, interroge le passé et va chercher dans les bibliothèques et dans les archives les trésors accumulés par la prévoyante sagacité de nos devanciers, qui nous permettent ainsi de nous rendre un compte exact des progrès lents mais certains accomplis dans le domaine de l'art musical.

Parmi les créations diverses de cette époque mémorable, le Psautier de l'Église réformée occupe le premier rang. L'étude à la fois at-

---

(1) Ouvrages consultés pour ce travail:

1. Michel Brenet, *Claude Goudimel.* Essai biographique. Besançon, 1898.
2. Henri Expert, *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française.* Paris, A. Leduc.
3. Félix Bovet, *Histoire du Psautier des Églises réformées.* Paris, 1872.
4. O. Douen, *Clément Marot et le Psautier Huguenot.* Paris, 1873.
5. Georges Becker, *Bulletin historique et littéraire de la Société historique du Protestantisme français* (N° du 15 août 1885).
6. Frères Haag, *La France Protestante.*
7. Herzog, *Encyclopédie des Sciences théologiques.*
8. Théophile Dufour, *Extrait de la « Revue critique d'Histoire et de Littérature »* (Février, 1881).

trayante et instructive de ce Psautier nous a fait concevoir l'idée de nous occuper plus spécialement des compositeurs qui consacrèrent leur génie et leur talent à mettre en musique les Psaumes du roi David.

Parmi ces musiciens, notre préférence va de droit à ceux qui, sous l'inspiration immédiate du grand réformateur Calvin et sous sa direction, créèrent à Genève même le Psautier huguenot, ce monument grandiose et impérissable élevé à la louange de Dieu.

Le temps de la Renaissance et de la Réforme est tenu, à bon droit, pour l'une des époques les plus significatives pour l'art musical.

C'était, à proprement parler, l'art du contrepoint vocal, l'art pour l'art des sons combinés entre eux et dessinant, sur un thème fondamental, d'harmonieuses symétries.

Toutefois, dès les premières heures du XVI[e] siècle, dans la vigueur d'une mâle et féconde jeunesse, la musique a rejeté le formalisme rigide des primitifs rompu à une technique savante; consciente de ses énergies expressives, elle peut tenter l'interprétation des sentiments; elle possède désormais, suivant l'expression de Calvin, *« cette vertu secrette et quasi incrédible à esmouvoir les cueurs en une sorte ou en l'autre »*.

Cependant la Réforme marche à la conquête du monde au chant des cantiques et des psaumes qu'elle entonne jusque sur les bûchers.

Ces chants n'ont point le caractère hiératique ni la magnificence des cantilènes de l'Église: mais, issus de l'art populaire, ils en gardent, avec la vie rythmique, la facilité du ton et les pénétrantes expressions; ils portent d'ailleurs l'empreinte austère et virile de l'esprit qui les anime; et, certes, tels d'entre eux sont bien par excellence les chants de cette époque tragique.

Outre ces œuvres proprement religieuses, l'art huguenot nous offre d'importantes compositions profanes, ou plutôt spirituelles: des *Proverbes de Salomon*, des *Tragédies* saintes, des *Octonaires* de la vanité et inconstance du monde, et d'autres édifiants sujets. Car la musique a trop d'empire sur les cœurs pour n'être pas diligemment réglée, en sorte, dit Calvin: *« qu'elle nous soit utile et nullement pernicieuse »*.

Et là, très manifestement, la Réforme, qui mêle dans une égale exécration la Renaissance païenne et l'Église de Rome, emprunte au

siècle libertin et licencieux, pour le mieux combattre, son art expressif et puissant entre tous.

Ainsi l'art musical du XVIe siècle est l'écho des esprits, de la vie et des mœurs de ce temps où les institutions sociales et religieuses, les traditions artistiques et littéraires se heurtent dans un conflit passionné, où s'exaltent les caractères et se déploient les énergies intimes de la race gauloise.

Nous arrivons maintenant aux divers auteurs des mélodies du Psautier. De grandes discussions et controverses se sont élevées à leur sujet. Comme d'ailleurs nous ne possédons sur eux que très peu de renseignements authentiques, on en est réduit à des conjectures qui, malgré qu'elles n'offrent pas des certitudes absolues, nous donnent toujours des probabilités.

Il convient de remarquer et de retenir, qu'à l'origine les psaumes de Clément Marot et de Théodore de Bèze étaient chantés sur des airs populaires, chacun les accommodait à sa façon sur la mélodie qui lui convenait le mieux (1). Mais dès que les protestants les introduisirent dans l'Église, on sentit le besoin d'une musique qui fût appropriée à la rigidité du culte. Or, le 23 avril 1538, une sentence de bannissement fut prononcée par le Conseil de Genève contre les deux réformateurs Farel et Calvin.

« Farel et Calvin, ministres, ayans adverty le Conseil qu'ils ne pourroient administrer la cène parmy ces désunions, bendes, blasphèmes et dissolutions, qui se multiploient, continuèrent en ceste opinion, et le jour de Pasque preschans devant et après disné, re-

(1) Bayle nous apprend, d'après les auteurs contemporains, que François Ier, le Dauphin (depuis Henri II), la Dauphine, Catherine de Médicis, les duchesses d'Étampes et de Valentinois, ainsi que le roi et la reine de Navarre, avaient adopté chacun leur psaume, qu'ils chantaient continuellement. Le psaume qui plaisait le plus à François Ier était sur le vaudeville très connu: *Que ne vous requinquez-vous, vieille, que ne vous requinquez-vous donc?* Henri II, qui était grand chasseur, préférait celui qui commence par ce vers: *Comme le cerf fuit du côté de l'eau.* Il le chantait en courant dans les bois, sur un air de cor et de trompe. Catherine de Médicis chantait le sixième sur un air italien; et la duchesse de Valentinois, qui était jeune et jolie, aimait beaucoup à répéter le *De profundis* en vers marotiques, sur l'air d'une chanson fort leste qui commençait par ces mots: *Baisez-moi donc, beau Sire!* Personne ne prenait garde au ridicule de ces travestissements de chansons plaisantes en prières.

monstroient au peuple pourquoy ils ne devoient, à leur escient, polluer le Saint-Sacrement. Le matin fut suscité trouble contre Farel au temple St. Gervais et le soir à Rive contre Calvin. Là furent les espées dégaynées, mais le tout appaisé sans effusion de sang. Le lendemain en Conseil des Deux Cens et le jour ensuyvant que fut le 23 d'Avril, en Conseil Général, fut arresté de tenir les cérémonies approuvées au Synode de Lozanne, sans en plus disputer, et de bannyr Farel et Calvin de la ville à la vuyder dans troys jours, comme rebelles refusans de bailler la cène et en ce mesme Conseil déposèrent le secrétaire de la ville qui avoit esté lecteur des articles de la réformation jurée, lequel allors ils avoient envoyé au Roy pour requérir la délivrance du prisonnier à Parys. Calvin respondit à ce commandement: « A la bonne heure, si nous eussions servy les hommes, nous serions mal récompensez, mais nous servons un grand maistre qui nous recompensera. Farel dit: Et bien de par Dieu ». Puys s'en allèrent » (1).

A Strasbourg, où Calvin arriva au mois de septembre de cette même année, il trouva le chant populaire depuis longtemps établi dans l'Église allemande, tandis que les réfugiés de divers pays appartenant à l'Église française, confiée à ses soins, demeuraient privés de ce moyen d'édification.

Calvin se mit à l'œuvre et versifia des airs allemands, quelques psaumes que son troupeau chanta dès le mois d'octobre. Enfin, dans les premiers mois de l'année suivante, il fit imprimer un recueil de psaumes, dont il expédia des exemplaires à Metz, à Neuchâtel et à Genève. Les mélodies de ces psaumes, empruntées aux cantiques allemands, avaient été composées par des musiciens strasbourgeois: ***Mathias Greiter***, l'auteur de la belle mélodie du ***psaume de batailles:***

> Que Dieu se montre seulement
> Et l'on verra soudainement
> Abandonner la place . . . . .

puis *Wolfgang Dachstein*, et d'autres.

Calvin, rappelé à Genève (2), où il arriva le 13 septembre 1541,

---

(1) Michel Roset, *Les Chroniques de Genève*.

(2) « Le dimenche, premier jour de may 1541, fut tenu ung Conseil général,

y trouva le musicien *Guillaume Franc* ou *Le Franc*, fils de Pierre, natif de Rouen, qui était arrivé à Genève pendant l'exil de Calvin. Ce Guillaume Franc ne paraît pas avoir été le seul de ce nom à Genève; les Registres du Conseil de 1543 mentionnent à diverses reprises un Claude Franc. Ce dernier était-il apparenté au musicien? Nous l'ignorons.

Le 17 juin 1541 on donna à Guillaume Franc « licence de tenir école de musique ». Les registres du Conseil le mentionnent en ces termes, à la date de 1542: « Payé dix florins à maistre Guillaume le Franc, qui instruit les enfants à chanter ». Le 16 avril 1543 il obtint une place de chantre fort peu rétribuée; et, à la suite de plusieurs réclamations, ses appointements furent successivement portés à cent florins par an. A la même date que ci-dessus, le Conseil prit à son sujet la résolution suivante: « *Pour aultant que l'on paracheue les psalmes de David et qu'il est fort nécessaire de composer vn chant gracieulx sur yceulx, ordonné que maistre Guillaume, le chantre, qui est bien propre pour recorder les enfants, les instruira vne heure le iour qui sera fixé, et qu'on parlera de son gage à maistre Calvin* ». Il prêta serment le 7 mai de la même année, et demanda presque aussitôt un logement près de Saint-Pierre, puis « *vne petite cavette dessous les degrès du temple* », et enfin le 29 mai 1545 une nouvelle augmentation de traitement. Ayant cette fois essuyé un refus, il déclara ne pouvoir vivre à Genève avec cent florins, et, le 3 août, pria le Conseil d'accepter sa démission.

En quittant Genève, Guillaume Franc se rendit à Lausanne, où il fut nommé, en 1545, chantre de la Cathédrale. Il y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1570, ainsi qu'il résulte des comptes du Bailly de Lausanne, dans lesquels son traitement figure jusqu'au 1er juin, date à partir de laquelle sa veuve fut exemptée des corvées.

Messieurs de Berne ne paraissent pas avoir été plus généreux envers le pauvre musicien que le Conseil de Genève. Le 8 novembre 1552, une recommandation de Théodore de Bèze lui valut une gra-

---

auquel fut révoqué le déchassement des Ministres faict l'an 1538 et déclaré que on les tenoit pour serviteurs de Dieu, tellement que à l'advenir Farel, Calvin, Saunier et les autres qui estoient bannys, pourroient aller et venir dans Genève à leur plaisir » (Michel Roset, *Les Chroniques de Genève*).

tification, inscrite en ces termes dans les registres bernois: « *A Guillaume Franc six Köpff de seigle, 10 livres, pour une fois, à cause de son garçon* ». En résumé, la compagnie ecclésiastique de Lausanne reconnaît bien la pauvreté de son chantre, le peu de santé de sa femme, et se lamentait sur la modicité de sa pension, qui ne suffisait pas pour l'entretenir, lui et ses enfants, mais il ne vint à l'idée d'aucun membre de la docte assemblée de lui venir en aide d'une façon plus efficace et autrement qu'avec des paroles de commisération. Cependant, nous aimons à croire, que probablement Guillaume Franc trouva néanmoins, auprès de quelques fidèles charitables, des secours matériels qui lui permirent de combler les lacunes de ses maigres émoluments officiels et de subvenir honorablement à l'entretien quotidien de sa famille, qui paraît avoir été assez nombreuse. Les renseignements sur les descendants de Guillaume Franc font absolument défaut. Pendant son séjour à Genève, Guillaume Franc, encouragé et soutenu probablement par Calvin, composa et arrangea des mélodies nouvelles sur les paroles des psaumes de Marot et de Bèze. Cependant, ce travail ne fut achevé qu'à Lausanne en 1564. Le compositeur, désirant publier son Psautier, le soumit à l'approbation du Conseil de Genève, qui, après examen, lui délivra le certificat suivant:

« Extrait du privilège de la Seigneurerie de Genève:

« Il est permis à Guillaume Franc, chantre en l'Église de Lausanne, de faire imprimer les Psaumes de David, mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze, et y adiouster les chants qu'il a faits nouveaux sur aucuns d'icieux. Deffandans à tous imprimeurs et libraires nos suiets de imprimer, faire imprimer, ni exposer en vente d'autres Pseaumes sur les chants que dessus en nostre Cité, iusques à trois ans dès aujourd'huy, à peine accoustumée. Donné à Genève, le premier de décembre 1564. Ainsi signé: Galatin, et scellé en placart de cire rouge ».

Le titre de ce recueil était ainsi conçu:

« Les Pseavmes mis en Rime Françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze, Auec le chant de l'Eglise de Lausane. Pseavme IX. Chantez au Seigneur qui habite en Sion, et annoncez ses faicts entre les peuples. Par Jean Riuery. Par Antoine Vincent. M. D. Ls. XV. Avec priuilège tant du Roy que de Messieurs de Geneue ».

Le volume reproduit la Préface que Calvin avait mise en tête de la traduction des Psaumes de Clément Marot en 1543.

On pourra juger de l'importance que Calvin accordait au chant religieux par la citation suivante:

« Quant est des prières publiques, il y en a deux espèces. Les unes se font par simple parole: les autres auec chant. Et c'est pas chose inventée depuis peu de temps. Car dès la première origine de l'Église cela a esté, comme il a appert par les histoires. Et même sainct Paul ne parle pas seulement de prier par la bouche, mais aussi de chanter. Et à la vérité nous cognoissons par expérience, que le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et enflammer le cœur des hommes, pour invoquer et louer Dieu d'vun zèle plus véhément et ardent. Il y a toujours à regarder, que le chant ne soit léger ni volage: mais qu'il y ait poids et maiesté (comme dit Saint Augustin) et ainsi, qu'il y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour resiouir les hommes à table et en leur maison: et entre les Pseaumes qui se chantent en l'Église, en la présence de Dieu et des Anges. Or quand on voudra droitement iuger de la forme qui est ici exposée nous espérons qu'on la trouvera saincte et pure: veu qu'elle est simplément reiglée à l'édification dont nous avons parlé, combien que l'usage de la chanterie s'estende plus loin. C'est que mesme par les maisons et pour les chants ce nous soit vne incitation et comme vn organe à louër Dieu, et elleuer nos cœurs à luy, pour nous consoler, en méditant sa vertu, bonté, sagesse et iustice, ce qui est plus nécessaire qu'on ne saurait dire. Pour le premier, ce n'est pas sans cause que le sainct Esprit nous exhorte si soigeusement par les Sainctes Escritures, de nous resiouir en Dieu et que toute notre ioye soit là réduite, comme à sa vraye fin: car il cognoist combien nous sommes enclins à nous resiouir en vanité. Tout ainsi donc que notre nature nous tire et induit à chercher tous moyens de résiouissance fole et vicieuse: aussi au contraire, nostre Seigneur, pour nous distraire et retirer des allechements de la chair et du monde, nous présente tous moyens possibles, à fin de nous occuper en ceste ioye spirituelle, laquelle il nous recommande tant. Or, entre les autres choses qui sont propres pour recréer l'homme et lui donner volupté, la musique est, ou la première ou l'vne des principales, et nous faict estimer que c'est un don de

Dieu deputé à cest usage. Parquoy, d'autant plus devons-nous regarder de ne point abuser, de peur de la souiller et contaminer, la convertissant en nostre condamnation, où elle estoit dédiée à nostre profit et salut. Quand il n'y auroit autre considération que ceste seule, si nous doit-elle bien esmouvoir à modérer l'usage de la Musique, pour la faire servir à toute honnesteté, et qu'elle ne soit point occasion de nous lascher à dissolution, ou de nous efféminer en délices désordonnées et que elle ne soit point instrument de paillardise, ni d'aucune inpudicité. Mais encore y a-t-il davantage; car à grand peine y a-t-il en ce monde chose qui puisse plus tourner où fléchir çà et là les mœurs des hommes, comme Plato l'a prudemment consideré. De faict, noux expérimentons qu'elle a vne vertu secrète et quasi incroyable à esmouvoir les cœurs en vne sorte ou en l'autre, pourquoi nous devons estre d'autant plus diligens à la régler en telle sorte qu'elle nous soit utile et nullement pernicieuse. Pour ceste cause les docteurs anciens de l'Église se complaignent souventes fois, de ce que le peuple de leur temps estoit adonné à chansons deshonnestes et impudiques, lesquelles non sans cause ils estiment et appellent poison mortelle et satanique pour corrompre le monde. Or en parlant maintenant de la Musique, ie compren deux parties, assavoir la lettre, ou suiet et matière, secondement, le chant, ou la mélodie.

« Il est vray que toute parole mauvaise (comme dit Sainct Paul) pervertit les bonnes mœurs; mais quand la mélodie est avec, cela transperçe beaucoup plus fort le cœur et entre au dedans: tellement que comme par vn entonnoir le vin est ietté dedans le vaisseau; aussi le venin et la corruption est distillée iusques au profond du cœur par la mélodie. Qu'est-il donc question de faire? — C'est d'avoir chansons non seulement honnestes, mais aussi sainctes, lesquelles nous soyent comme aiguillons pour nous inciter à prier et louer Dieu, à méditer ses œuvres, à fin de l'aimer, craindre, honorer et glorifier. Or ce que dit Sainct Augustin est vray, que nul ne peut chanter choses dignes de Dieu, sinon qu'il l'ait receu d'iceluy. Parquoi quand nous aurons bien circui partout pour chercher çà et là, nous ne trouverons meilleures chansons ne plus propres, pour ce faire, que les Pseaumes de David, lesquels le sainct Esprit luy a dictez et faicts. Et, pourtant, quand nous les chantons, nous sommes

certains que Dieu nous met en la bouche les paroles, comme si luy-mesme chantait en nous, pour exalter sa gloire. Parquoi Chrysostome exhorte tant d'hommes que femmes et petis enfans, de s'accoustumer à les chanter, à fin que cellà soit comme vne méditation pour s'associer à la compagnie des Anges. Au reste, il nous faut souvenir de ce que dit Sainct Paul. Que les chansons spirituelles ne se peuvent bien chanter que de cœur. Or le cœur requiert l'intelligence. Et en celà (dit Sainct Augustin) git la différence entre le chant des hommes et celui des oiseaux.

« Car une linote, un rossignol, un papeguay chanteront bien, mais ce sera sans entendre. Or le propre don de l'homme est de chanter en sachant ce qu'il dit. Après l'intelligence, doit suivre le cœur et l'affection: ce qui ne peut estre, que nous n'ayons le Cantique imprimé, en nostre mémoire, pour iamais ne cesser de chanter. Pour ces raisons, ce présent livre mesme à ceste cause, outre le reste qui a esté dit, doit estre en singulière recommandation à chacun qui désire se resiouir honnestement et selon Dieu, voire à son salut, et au profit de ses prochains: et ainsi n'a point de mestier d'estre beaucoup recommandé par moy, veu qu'en soy-mesme il porte son prix et son los. Seulement que le monde soit si bien avisé, qu'au lieu de chansons en parties vaines et frivoles, en parties sottes et lourdes, en parties sales et vilaines et par conséquent mauvaises et nuisibles, dont il a usé par ci-devant, il s'accoustume ci-après à chanter ces divins et célestes Cantiques, avec le bon Roy David. Touchant la mélodie, il a semblé le meilleur, qu'elle fust modérée en la sorte que nous l'avons mise, pour emporter poids et maiesté, convenable au sujet, et mesme pour estre propre à chanter en l'Église, selon qu'il a esté dit. — De Genève, ce 10 de juin 1543 ».

Après cette préface de Calvin, Guillaume Franc présente la sienne en ces termes:

« Guillaume Franc, chantre en l'Église de Lausanne, aux lecteurs, salut.

« Mes frères, afin que vous n'ayez occasion de penser que par ceste nouvelle édition (1) des Pseaumes avec leur propre chant, iaye

(1) Il se pourrait que le Psautier de Franc eût déjà une première édition qui aurait paru d'abord à Lausanne, ainsi qu'il résulte du document suivant: « Sur

voulu entreprendre quelque chose par dessus ceux-là qui sur ce ont travaillé fidèlement, ou mesme corriger ce qui a esté bien fait par eux; i'ay estimé estre nécessaire de vous advertir que dans ceste œuvre ie ne me suys proposé autre but que l'avancement de l'honneur et gloire de Nostre Seigneur, en employant le Talent qu'il m'a donné, au service de son Église: et ce, sans aucun esgard qu'à cette Église de Lausanne, comme en telles choses extérieures, il est permis de s'accomoder aux circonstances des lieux, sans que pour celà il y ait aucune séparation entre les Églises de Nostre Seigneur. Outre celà ie puis protester avoir été incité à ce faire, plus par le conseil et solicitations de ceux qui ont charge en icelle que de ma propre volonté: aléguant pour raison qu'ils estimoyent estre chose fort vtile, si chacun des Pseaumes avoit son chant particulier. Ce considéré, i'ay choisi tous les meilleurs chants de ceux qui ont esté visitez, tant à ceste, qu'aux autres Églises réformées, lesquels i'ay retenus. Et quant à ceux dernièrement traduits, qui se chantent sur le chant des premiers Pseaumes, ie leur ay à chacun Pseaume selon mon petit pouvoir adapté son chant: pour ce que plusieurs oyans chanter lesdits Pseaumes, prenoyent un texte pour l'autre à cause du chant. Parquoy i'espère qu'il n'y aura personne de ceux qui ne cherchent autre chose que l'avancement du règne de Nostre Seigneur, qui ne prenne le tout à la bonne part, et ne s'efforce d'orésnavant (puisque Dieu leur en a fait la gràce) de chanter en divers chants et mélodies louanges à Sa Maiesté ».

La gloire de Guillaume Franc fut bientôt éclipsée par un autre musicien génial nommé *Louis Bourgeois.* — On ne sait rien de positif sur la date de l'arrivée de Bourgeois à Genève; les registres genevois ne contiennent aucun renseignement à ce sujet. Loys Bour-

ce que le dit maiestre Jaques, ministre de Lausanne, a proposé que à Lausanne ilz ne se sont peult estre d'accord de chanter les pseaulmes changés icy par maistre Loys Bourgeois, ni ceulx qu'il a myst en chans du sieur de Bèze, ilz sont en propos de faire imprimer les pseaulmes translatez par Marot en leur premier chant, et aussy ceulx qu'a translaté le sieur de Bèze en ung chant que y a mis le chantre de Lausanne pour les chanter, ce qu'ilz n'hont ausé faire sans licence. Pourquoy il a requis permettre les imprimer icy. Arresté que, attendu que c'est chose raisonnable, il leur soit permys ».

geois était né à Paris de Guillaume Bourgeois. Après le départ de Franc pour Lausanne, la place de chantre de la Cathédrale de St. Pierre avait été confiée le 14 juillet 1545 à un genevois nommé *Guillaume Fabri* conjointement avec Louis Bourgeois « qui est plus propre que luy », disent les registres du Conseil. Des cent florins de traitement dont Franc n'avait pu se contenter, soixante furent attribués à Bourgeois et quarante à Fabri. Mais au bout de quelques semaines, l'incapacité de ce dernier lui fit retirer son emploi, et Bourgeois devint le seul chantre.

Dans les premiers jours de l'année 1547 il adressa une supplique au Conseil pour recevoir la bourgeoisie de la ville, « pour ce qu'il est marié désire de vivre et finir ses jours au service de Messieurs ». Le 24 mai 1547, le Conseil lui accorde gratis le droit de bourgeoisie attendu « qu'il est homme de bien et qu'il sert volontiers pour apprendre les enfants », le 19 août suivant il est exempté « du guet » et des « travaulx » pour qu'il puisse « mieux vaquer à son étude » et l'on décide de faire faire « un petit poële à plaque » dans son appartement.

Mais bientôt on lui « decroit » de cinquante florins son salaire.

Il est vrai, que le 21 mai 1551, son salaire de 100 florins outre le logement, fut réduit de moitié par le Conseil de C. C. (Deux-Cent), pour autant que la nécessité est grande en la bourse de la ville, « mais il ne fit que partager le sort des autres fonctionnaires, à commencer par les syndics eux-mêmes, dont le traitement fut abaissé de 125 à 100 florins. Il supplie qu'on le rétablisse et même qu'on l'augmente quelque peu « par contemplation de sa pauvreté ». On se borne à lui donner deux coupes de blé « pour cette fois » et « pour contemplation de ce que sa femme est prête à accoucher ». Quatre mois après la diminution de son « gage », Bourgeois, trouvant que celle-ci avait assez duré, recommença ses instances.

Le petit Conseil, bien disposé à son égard, n'osait toutefois revenir sur une décision qu'il n'avait pas prise lui-même. Comme Bourgeois insistait, le Conseil décide que « pour ores », c'est-à-dire pour le moment, « l'on n'en parlera plus ». Bientôt on en reparle, trois fois au moins; Calvin intercède en faveur du pauvre chantre, mais les magistrats, comprenant sans doute que le Conseil des C. C. ne voudrait pas se déjuger si promptement et faire une exception en faveur

du seul Bourgeois, ne purent lui donner une réponse favorable et se bornèrent à lui accorder, à trois reprises, de petites gratifications.

A ce sujet, on a fait la remarque que Bourgeois était, de sa nature, un peu quémandeur. C'est ainsi qu'en 1546 ayant fait, sans y être autorisé, des réparations dans la maison qui lui avait été assignée, il sollicita le remboursement de ses dépenses.

Le Conseil s'y refuta, mais Bourgeois revint quatre fois à la charge dans l'espace d'un mois, jusqu'à ce que de guerre lasse, les magistrats lui eussent accordé une partie de la somme qu'il demandait.

Dès 1543 à 1550, on le voit encore présenter cinq réclamations relatives à cette malheureuse maison, sans compter d'autres suppliques.

Nous répondons, que Bourgeois était très pauvre, qu'il n'a jamais connu l'aisance et que la vie n'avait pas pour lui de sourires. A cette époque agitée et troublée, la vie matérielle était fort chère. Le malheureux chantre, avec les ressources précaires dont il disposait, devait avoir bien de la peine à parvenir à nouer les deux bouts. Considérons en outre qu'il avait charge de famille et qu'il est bien peu probable qu'à côté de son emploi officiel de chantre, il eût la chance de pouvoir donner des leçons particulières de musique, comme cela se pratique de nos jours. En ce temps-là les instruments en faveur dans les classes aisées étaient le « clavicorde » l'ancêtre du clavecin, le « luth », la « guitare », ainsi que le « petit orgue portatif ».

Nous ignorons si Bourgeois savait jouer de l'un de ces instruments. Quant au chant artistique pour voix seule, il ne se composait au XVI[e] siècle que d'*airs* ou plutôt de *chansons* populaires. Dès l'année 1350, le chant des airs avait pris un caractère de rythme et de mesure qu'on ne retrouve pas dans les chansons des troubadours et des trouvères du XI[e] siècle. Par la suite ces chansons excessivement multipliées étaient devenues l'objet du goût dominant dans l'Europe civilisée. Ce goût était même si généralement répandu que les compositeurs de musique d'Église furent contraints de prendre pour thème principal de leurs messes et de leurs motets, les motifs des chansons les plus populaires et souvent bien vulgaires.

Comme les compositeurs des XIV[e] et XV[e] siècles avaient fait faire à l'harmonie et à la mélodie de grands progrès, il s'ensuivit que le chant d'ensemble fut mis à la mode.

On chantait donc des motets et plus tard des madrigaux, dont l'invention date de 1540, à plusieurs voix, dans lesquels les chanteurs habiles pouvaient donner libre carrière à leur virtuosité: c'est ce qu'on appelait le chant fleuri.

Il va sans dire que les chanteurs virtuoses faisaient alors florès et jouissaient d'une grande considération.

En résumé, le caractère particulier de la musique vocale au XVI[e] siècle est le style madrigalesque à plusieurs voix, avec les broderies, les fioritures et les ornements ajoutés dans les différentes parties du chœur. C'est dans ce genre de musique qu'écrivaient tous les plus grands maîtres de cette époque. Bourgeois était-il un chanteur virtuose qui, en cette qualité, aurait pu donner des leçons de chant? Nous ne savons rien!

Quoi qu'il en soit, vers la fin de l'année 1551, importuné peut-être par les demandes sans cesse renouvelées du pauvre chantre, le Conseil le fit jeter en prison, parce qu'il avait changé « sans licence » le chant de plusieurs psaumes.

La condamnation est du 3 décembre 1551, et ainsi conçue: « Arreste, que, puisque ledict Bourgeois a changé ledict chant sans licence, qu'il soit mis en prison, et que d'icy à l'advenir l'on chante les chants vieulx deja paravant imprimés et qu'on laisse les aultres iusques y soit advisé ».

A la suite de ce jugement on ajouta bientôt: « Que lon les chante apres ».

Le Conseil, qui suivait minutieusement tout ce qui se passait dans l'Église et dans l'État, ne pouvait permettre à un chantre de modifier de son chef les mélodies du psautier et de troubler ainsi les habitudes des fidèles. Une telle condescendance, même pour un détail minime, eût été contraire aux idées du temps. Au reste il n'y eut pas de « condamnation » proprement dite; aucun « jugement » ne fut prononcé, aucune durée ne fut assignée à cette peine, en quelque sorte administrative, et dès le lendemain Bourgeois fut remis en liberté. Néanmoins, ils n'allaient pas de main morte les magnifiques Seigneurs! Bourgeois en fit la triste expérience. Il ne suffisait pas alors de montrer un goût artistique plus développé en matière musicale que celui de ses contemporains et de faire du zèle en voulant

substituer à des chants médiocres des airs plus en rapport avec le texte sacré.

Continuant à s'ingénier pour mériter quelque gratification du Conseil, Bourgeois, mieux avisé, invente une table imprimée qui pourra être affichée dans les temples « *pour montrer quel pseaume on doit chanter* ». Cette fois-ci le Conseil est sensible à cette innovation d'une utilité toute pratique et lui accorde soixante sols (1).

Travailleur infatigable et visant à la perfection, Bourgeois ne se lassait pas de corriger ses propres mélodies et de remanier aussi celles des autres musiciens qui avaient composé des airs pour le Psautier. Il n'hésitait pas à sacrifier ceux dont il était mécontent. Toutes les améliorations qu'il fit au Psautier ont été admises par la suite, et avec le consentement de Calvin, cela va sans dire. Elles sont devenues officielles, et se sont perpétuées jusqu'à nous.

Le premier psautier genevois de Bourgeois parut en 1547 avec le titre suivant: « Cinquante psaulmes de David roy et prophete, traduictz en vers françois par Cl. Marot et mis en musique à quatre parties, à voix de contrepoinct esgal consonnante au verbe. Tous-jours mord envie ».

Le second Psautier parut la même année (1547), avec le titre suivant: « Le premier livre des Pseaulmes de David, contenant XXIV pseaulmes (à quatre parties). Composé par Loys Bourgeois. En diversité de Musique: à scavoir familière ou vaudeville; aultres plus musicales..... Lyon Godefroy et Marcelin Beringen » (In 4° obl.).

En tête de ce volume figurait la Préface suivante:

« A André Chenevard Loys Bourgeois.

Salut et Félicité.

« Il me semblait quelquefois, pour le vouloir que tu avois envers moy, tu me tenois propos de mettre en lumière quelque œuvre entier de ma composition en musique, ce que je ne peuz pour lors praester, à cause que je ne trouvoye matière pour m'exercer. Car dès lors je commençoye à avoir en desdaing ces chansons dissolues, des-

(1) Il en avait déjà fait une précédemment (Reg. 11 mai 1546), mais le nombre des psaumes avait augmenté depuis.

quelles on ne peut rapporter aulcun fruict pour le contentement de l'esprit. Mais maintenant que, par la grâce divine, nous avons certains pseaulmes de David traduictz par feu de mémoire éternelle Clément Marot, en telle félicité que pour l'intelligence d'iceulx ne nous est jà besoin d'avoir recours aux langues estranges, et que jà en plusieurs lieux on a commencé à les chanter, j'ay pense que je ne pourroye faire chose meilleure, ne plus agréable à ceulx qui prennent plaisir à louer Dieu de voix et pensée (jouxte le dire de l'Apostre), que conformer au subject et chant commun des dictz pseaulmes trois parties concordantes opposant note contre note. Et jasoit que la gentillesse et friandise de musique me retirast de ceste entreprinse, toutefois je n'ai point presté courage à ce conseil. Car il m'a semblé que ceste musique efféminée, qui est pour exprimer ou la volupté ou langueur d'amour, ne convient point à la majesté de ces affections sainctes et divines. Et combien qu'aux maistres musiciens très expertz je semble paraventure ridicule, j'ayme mieulz estre envers eulx en telle réputation, qu'estimé lascif et mol entre ceulx qui craignent Dieu, esquelz en mon entreprinse j'ay eu seulement esgard comme à ceulx qui n'abusent de choses sainctes, et qui avec jugement poiseront le bon vouloir que j'ay de profiter aux rudes, lesquels ne doivent estre privez de ceste saincte délectation. Je confesse bien, pource que je me suis en tout assubjecty au subject, qu'on pourra trouver quelques mesures qui ne conviennent point au signe dict voulgairement Mineur imparfait; mais ce vice ne me doibt estre imputé, car dudict subject je n'ay rien voulu immuer. Quoy que ce soit, je t'ose bien affermer (amy trescher), que les maistres musiciens mesmes, ceulx qui vouldront juger à la vérité, ne mespriseront point notre labeur, et que les oreilles repurgées y prendront délectation non petite, joinct qu'avec tout cecy telle musique est coustumièrerement appropriée à tous instrumentz. Au reste, pour ceulx qui ne se contenteront de cet ouvrage, j'en ay basty sur la mesme matière desdits pseaulmes un aultre un peu mieulx en liberté, respondant toutefois (tant qu'il est possible) à la gravité de la chose saincte. Et le tout, tant pour l'amitié de longtemps, que pour le bon désir que tu as à l'advancement des bonnes sciences je dédie à ton nom suppliant tous amateurs d'honnesteté peser la bonne affection de l'un et l'autre, puis que nous taschons d'apporter en commun chose ensemble utile

et dilectable qui est la chose grandement désirable pour le contentement de cette vie ».

Le troisième Psautier parut en 1561. Le titre est ainsi libellé: « Quatre-vingt-trois Psalmes de David en musique (fort convenable aux instrumens), à quatre, cinq et six parties, tant à voix pareilles qu'autrement, dont la Basse Contre tient le suiet, afin que ceux qui voudront chanter avec elle à l'vnisson ou à l'octave accordent aux autres parties diminuées; plus le Cantique de Siméon, les Commandemens de Dieu, les prières devant et apres le repas et vn canon à quatre ou cinq parties et vn autre à huit, par L. Bovrgeois ». S. l. Antoine Le Clerc, 1561. In 8° oblong.

La presque totalité des plus beaux psaumes, ceux qui sont encore aujourd'hui gravés dans toutes les mémoires, et qui chantés en vingt-deux langues, ont fait le tour du monde et régné plus de trois siècles sur toutes les Églises réformées, sont de Bourgeois.

Le Psautier genevois a définitivement prévalu dans toutes les Églises réformées, et il eut depuis lors plus de 1400 éditions ! C'est ce qu'on peut appeler un succès grandiose ! Bourgeois ne fut pas seulement un mélodiste admirable, il est aussi le père de l'harmonie protestante, dont la splendide gravité contrasta si vivement dès le premier jour, avec les messes scandaleuses de l'époque. Ce grand artiste pensait avec raison que le chant à plusieurs parties, nécessité par la nature et le timbre différent des voix d'hommes, de femmes et d'enfants, est à la fois plus beau et plus édifiant que le chant à l'unisson, et il aurait voulu introduire l'harmonie dans les temples. Calvin ne voulut pas en entendre parler. Non seulement il aurait volontiers vendu les orgues, au dire de Picot; mais, de plus, il écrivait dans l'*Institution de la religion chrétienne* de 1543 (liv. III, chap. XX, § 32): « Certes, si le chant est accommodé à telle gravité qu'il conuient avoir devant Dieu et devant ses anges, c'est vn ornement pour donner plus de grâce et dignité aux louanges de Dieu, et vn bon moyen pour inciter les cœurs, et les enflamber à plus grande ardeur de prier; mais il faut touiours donner garde que les aureilles ne soyent plus attentives à l'harmonie du chant que les esprits au sens spirituel des parolles..... Quand doncques on vsera de telle modération, il n'y a nul doute que ce ne soit vne facon tressaincte et vtile; comme, au contraire, les chants et melodies qui sont composées au plaisir

des aureilles seulement, ne conviennent nullement à la maiesté de l'Église, et ne se peut faire qu'ils ne deplaisent grandement à Dieu ».

A notre avis, Calvin avait raison; le succès immense et mérité qu'obtenait l'œuvre de Bourgeois prenait sa source dans les belles mélodies bien rythmées, d'une déclamation forte et entraînante, que l'auteur sut adapter aux paroles des Psaumes de Clément Marot et de Théodore de Bèze. Si l'on veut bien considérer aussi que la majeure partie du public n'est pas du tout versée dans la lecture musicale, même encore de nos jours, à plus forte raison au XVIe siècle où l'art musical était loin d'être cultivé et répandu comme il l'est actuellement, il ne devait pas se trouver au milieu des fidèles beaucoup de personnes capables de chanter juste et surtout en mesure les parties intermédiaires, et la basse, qui accompagnait en contrepoint syllabique la mélodie, grave et solennelle, surtout en l'absence complète de l'orgue qui, à l'origine du protestantisme, fut exclu du service religieux. L'assemblée suivait docilement et tant bien que mal la voix du chantre, assez forte pour dominer toutes les autres voix et les entraîner avec lui.

En Allemagne, Luther et ses successeurs ne procédèrent pas autrement. Actuellement encore, en Allemagne, le public ne se sert, pour le service divin, que d'un Recueil de chants (*Gesangbuch*), dans lequel la musique notée est absente; chacun des cantiques ou psaumes porte en tête la mention « *Mélodie telle ou telle* », d'un cantique populaire et connu de tous, dont le rythme s'adapte aux vers du cantique proposé. Nous mentionnerons encore un des principaux motifs qui nous paraissent avoir engagé nos pères à exclure de leurs temples le chant à quatre parties. Le chant des psaumes n'était point alors un simple ornement du culte, un hors-d'œuvre, pour ainsi dire, destiné à délasser les auditeurs et à laisser prendre haleine au ministre entre la prière et la prédication. Il formait au contraire une partie considérable du culte, c'était le culte proprement dit, c'était ce qui avait remplacé la messe à laquelle on avait été habitué. Ce chant des psaumes par l'assemblée entière, et non plus par le prêtre seul, était, aux yeux des réformés, un glorieux privilège de leur Église: ils tenaient à ce que chacun pût y prendre part et évitaient, comme une innovation dangereuse, tout ce qui eût pu le rendre plus difficile et risqué d'en exclure une partie quelconque de l'assemblée. Cette

crainte n'était point chimérique, car, une fois que l'on eut renoncé à cette sage précaution, il y eut telle Église où les femmes seules chantèrent les paroles, pendant que les ténors et les basses s'évertuaient à solfier, et telle autre où, de nos jours encore, la paroisse, craignant de ne pas chanter assez bien, renonce à chanter elle-même, et s'édifie à entendre des cantiques exécutés par un chœur dans une tribune.

Quant aux orgues, elles furent plus tard remises en honneur, en 1561, du vivant même de Calvin. Mais, revenons à Louis Bourgeois. En 1550, il fit paraître un ouvrage qui contribua beaucoup à la vulgarisation de l'art du chant: « *Le droict chemin de musique composé par Loys Bourgeois avec la manière de chanter les pseaumes par usage ou par ruse, comme on cognoistra au XXXIV de nouveau mis en chant et la cantique de Siméon* ». Genève, 1550, in 8°. Des exemplaires, auxquels un nouveau frontispice a été adopté, portent Lyon, 1550, au lieu de Genève; toutefois c'est bien à Genève que l'ouvrage a été imprimé, ainsi qu'il résulte de cette résolution du lundi, 12 mai 1550, des registres du Conseil: « *Ici maistre Calvin a rapporté avoir vehu le livre de maistre Loys Bourgeois en faict de chantrerie, et a dict que son advys est qu'il sera bon l'imprimer; sur quoy est arresté qu'il soit imprimé, aux dépens de l'autheur* ».

Ainsi c'est de Genève et avec l'approbation de Calvin qu'est parti l'un des premiers, sinon le premier livre français du XVI° siècle, qui ait eu pour but la simplification de la musique. M. Fétis en a donné l'analyse suivante: « Cet ouvrage est le premier où l'on a proposé d'abandonner la méthode de la main musicale attribuée à Guy d'Arezzo, et d'apprendre la musique par l'usage du solfège. Bourgeois avait remarqué que la désignation des notes de l'échelle générale, telle qu'on l'avait faite dans les siècles précédents, et telle qu'elle existait encore de son temps, avait l'inconvénient grave de mêler les trois genres par bémol, par bécarre et par nature (Voy. le *Résumé philosoph. de l'hist. de la musiq.*, t. I, p. CL. XVI à CL. XXII de la *Biogr. univers. des musiciens*); il proposa de faire cette désignation de manière que l'arrangement des syllabes indiquât le nom de chaque note dans chaque gamme par bémol, par nature et par bécarre et selon un ordre uniforme et régulier. Ainsi on disait au-

trefois: *F fa ut*, *G sol ré ut*, *A la mi ré*, *B fa mi*, *C sol fa ut*, *D la sol ré* et *E la mi*, en sorte que les trois premières syllabes des trois premières désignations étaient les noms des trois premières notes par nature, les trois suivantes appartenaient à la gamme par bémol et la dernière à la gamme par bécarre (1). De là résultait une grande confusion dans le nom réel des notes de chaque gamme. A ces appellations irrationnelles Bourgeois substitua les suivantes, où la première syllabe est toujours le nom de la gamme par bémol, la seconde appartient à la gamme par nature et la troisième à la gamme par bécarre: *F ut fa*, *G ré sol ut*, *A mi la ré*, *B fa*, *B mi*, *C sol ut fa*, *D la ré sol*, et *A mi la*. Les écoles de musique d'Italie continuèrent de faire usage des anciennes désignations, mais les protestants de France adoptèrent celles de Bourgeois, et l'usage s'en répandit insensiblement dans toutes les écoles françaises de musique. Ce qu'il y eût de plus singulier, c'est que, après l'introduction de la septième syllabe (*si*) dans la gamme, on continua à se servir de ces désignations: *F ut fa*, *G ré sol*, *A mi la*, etc., qui ne signifiaient plus rien, puisqu'il n'y avait plus de gamme; on disait seulement: *B fa si* au lieu de *B fa mi;* il n'y a pas plus de trente ans que l'usage de ces appellations a cessé en France.

Bourgeois a fort bien démontré l'inconvénient des *muances* multipliées, dans un chapitre spécial de son livre sur cette matière (*De l'abus des muances*); mais il n'a point aperçu la possibilité de faire

---

(1) Les sons de l'échelle musicale *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*, furent primitivement représentés par les lettres *A, B, C, D, E, F, G, A;* plus tard on y ajouta un *sol* grave, qui fut représenté par Γ (γαμμα), d'où le nom de la gamme. Pour distinguer le *si naturel* du *si bémol*, on leur donna des signes différents; le *si bémol* s'écrivait par un *b* minuscule (♭), et le *si naturel* par un *B* carré (♮), d'où notre *bémol* et notre *bécarre*. Le moyen-âge abandonna la désignation par lettres, et lui substitua machinalement la première syllabe des vers de l'hymne de Saint Jean-Baptiste *ut, ré, mi, fa, sol, la*. Comme on manquait de syllabe pour nommer la note *si*, et que l'intervalle *si-ut* était la répétition de l'intervalle *mi-fa*, on répéta *mi-fa* pour achever la gamme qui se lisait ainsi; *ut, ré, mi, fa, sol, la, mi, fa*. Quand, en solfiant, on approchait de l'intervalle *si-ut* ou *mi-fa*, on modifiait le nom des notes précédentes, afin d'amener *mi-fa* aussi naturellement que possible. Cela s'appelait faire *muance*, et cette opération était si horriblement compliquée que bien des psautiers du XVI[e] siècle portent imprimé à côté de chaque note le nom qu'il fallait lui donner.

disparaître cette assurde difficulté par le moyen de l'addition d'une septième syllabe.

Au commencement de l'année 1553, Bourgeois résigna ses fonctions de chantre et quitta Genève. Son départ ne fut pas tout-à-fait volontaire. Le 25 août 1552, Bourgeois demanda la permission de s'absenter pendant trois mois, pour aller à Lyon et à Paris dans le but de « faire imprimer ses œuvres de musique sur les psaumes ». Toujours bienveillant pour lui, le Conseil accorda son consentement. Mais le 27 décembre suivant, Bourgeois sollicita un nouveau congé de huit semaines. Cette fois, la patience des magistrats était à bout: « Arrêté, dit le registre, qu'il aille là, où il voudra, mais ce soit sans que plus il aie gage de la Seigneurie ».

Sur une nouvelle requête, le 31 janvier 1553, le Conseil maintint sa décision, et le départ de Bourgeois ne tarda pas à s'effectuer, car, le 24 mars, sa femme présente une dernière supplique, et le Conseil lui accorde une gratification « pour s'en retourner à Lyon », où son mari l'avait sans doute précédée. C'est ainsi qu'on laissa partir le plus illustre musicien dont Genève ait le droit de s'enorgueillir, oubliant les immenses services qu'il avait rendus à l'Église protestante française en général et à celle de Genève en particulier.

On ignore absolument l'année de la mort de Bourgeois.

En mars 1553, Louis Bourgeois fut provisoirement remplacé par *Pierre Valette*, le même dont on trouve le nom sur un psautier genevois de 1563. A son tour, Pierre Valette céda la place en octobre 1553 à *Guillaume de la Mule* ou *de la Mole*, qui garda ces fonctions jusqu'à sa mort, en septembre 1556. Valette se remit alors sur les rangs; le Conseil, qui paraissait le préférer, finit pourtant par céder à des nombreuses sollicitations des pasteurs et nomma, le 29 décembre 1556, *Pierre Dagues*, de Montricoux en Quercey, qui avait été reçu habitant de Genève un an auparavant et qui, plus tard, le 31 août 1568, fut admis à la bourgeoisie. C'est lui, par conséquent, qu'on peut considérer comme le continuateur de Bourgeois et qui, sans avoir possédé le génie musical de son devancier, a complété le Psautier en mettant en musique les 62 derniers psaumes de Théodore de Bèze qui restaient encore à faire (1).

(1) Comptes des recettes et des dépenses pour les pauvres:

1561 Juin. — A M. de la Court, pour avoir transcript les psalmés de M. de

Quant à *Pierre du Buisson*, à qui quelques auteurs ont voulu attribuer ce travail, il n'était en quelque sorte qu'un chantre suppléant ou adjoint, spécialement attaché à l'Église de Saint-Pierre de 1561 à 1571.

Tel fut l'état du Psautier huguenot lorsque *Goudimel*, savant musicien contrepointiste, se mit en devoir de rehausser par des harmonies délicieuses, les austères mélodies de Franc, de Bourgeois et d'autres.

L'année de la naissance de *Claude Goudimel* est absolument inconnuė; tout ce que l'on sait, c'est qu'il se déclare lui-même sur les titres de ses ouvrages, originaire de Besançon (1).

Confondant son nom avec celui d'un autre compositeur de musique nommé *Gaudio Mell* flamand, les biographes de Goudimel lui ont attribué la fondation d'une école de musique à Rome et se sont efforcés à faire croire que *Palestrina*, conjointement avec d'autres musiciens, tels que *Giovanni Animuccia*, *Alessandro della Viola*, *Giovanni Maria Nanini*, *Roland de Lassus*, et d'autres, auraient été des élèves de Goudimel.

Cette assertion a été mise à néant par la seule raison que Goudimel aurait eu pour élèves des musiciens plus âgés que lui!...

Subjugué par la simplicité sublime des mélodies du Psautier genevois, Goudimel fit paraître en 1551 son « *Premier livre des psaumes en forme de motets* » (2). A l'époque où Goudimel commença à traiter

---

Baise (*sic*), pour envoyer en court, 12 fl. 65. A luy mesme pour avoir transcript le privilège des dits psalmes, 8 sols.

A Maistre Pierre, povr avoir mis les psalmes en Mvsique, 10 fl.

1561 Juillet. — Rendu à M. de. Beze, qv'il avoit baillé encore à Maistre Pierre le chantre, povr les psalmes en mvsique, ovtre les profits cydessvs, 20 fl., 5 sols.

(1) Sa famille, « dont le nom s'écrivait indifféremment *Godimel*, *Godymel*, *Gaudimel*, *Gaudinel*, *Guidomel*, *Gudmel*, *Godmel*, *Gaudiomel*, *Goudimel*, *Jodimel*, *Jodymel*, *Jodrymel*, *Jodimey*, vient principalement, pendant le XVI[e] siècle, des métiers de boulanger et de fournier ».

(2) En tête de ce livre, Goudimel plaça l'épître dédicatoire suivante:

« A très noble et très illustre personne, Monseigneur Jean Brinon, seigneur de Villaines et conseiller du Roy en son Parlement à Paris, Claude Goudimel prie humble salut. Le divin Platon escript entre aultres choses (tres illustre Senateur) qu'il n'y a entre les hommes rien plus decepvable, ni qui induise à erreur les humains, que la faincte apparence, et faulse similitude des choses vrayes, et

musicalement la traduction française des psaumes, un travail de ce genre ne constituait pas encore l'apanage exclusif des partisans de la religion nouvelle. Tout le monde, en ce temps, y compris le roi Henri II lui-même, se plaisait à écouter les pièces de ce genre et même à fredonner les simples mélodies du Psautier huguenot: « Chacun les portoit, dit *Florimond de Rémond*, et les chantoit comme chansons spirituelles, mesme les catholiques, ne pensant pas faire mal, car les psaumes estoient plaisans, faciles à apprendre et propres à jouer sur les instruments ».

Après un séjour de trois années, de 1554 à 1557, à Paris, Goudimel, par des motifs restés inconnus, quitta la capitale et vint s'installer à Metz, où il resta quelques années.

C'est du 20 juin 1557 qu'il date de cette ville la dédicace à Monsieur de La Bloctière, M. Claude Bellot, angevin, advocat en la

---

bonnes, dont il est advenu que par cy devant tant de sciences liberales, curieusement cerchées, et divinement inspirées, soubz umbre, et couleur de bien, ont esté corrumpues, et appliquées à malvais usage, comme il nous appert clairement des Painctres, Poëtes, et aultres, qui iusques à présent se sont plus occupez a ouvrage lascifs, desordonnez, lubricques, et damnables qu'à employer leur esprit à exalter, et glorifier le nom du Tout-Puissant qui a voulu toutes sciences estre cognues à l'homme, pour la contemplation de sa haulte, et divine Maiesté. Que diray ie de la tres noble, et excellente science de Musique? Que Strabon au dixiesme de sa Geographie par le tesmoignage des pythagoriques appelle philosophie; et neanmoins (ô injure execrable!) nous la voyons aujoud'huy par lascives, sales, et impudiques chansons tant despravée, et desguisée, que maints bons espritz se sont du tout corrompus, et effeminez. Je ne veulx pour cela accuser ceulx qui (rejectée toute impudique immondicité) se sont exercez à composer Mottetz, Psalmes, et cantiques saincts, et fideles: à l'imitation desquelz (mon très honoré Seigneur) inspiré d'un bon vouloir, et affection chrestienne, me suis mis en debvoir de publier les louanges du Createur. Et cognoissant de long temps qu'en vous, atteint de l'esprit de Dieu, toutes singulieres vertus, et exquises sciences, comme un miracle apparoissent, et sont par vous divinement soutenues, et humainement entretenues, et qu'entre tous arts la Musique par vostre moyen, et appuy de vostre noblesse bien née, a esté plus illustrée en ce pays de France, qu'elle n'a iamais esté par cy devant; i'ay pris la hardiesse de vous offrir, et consacrer ce mien petit labeur, ne sachant à qui plus dignement ie le puisse dedier, ne qui par la multitude de ses graces, et bienfaictz, m'ait plus obligé que vous; soubz le nom duquel mon present ouvrage se tiendra asseuré de la morsure des mesdisantz, et envieux, et soubz un tel patron, et defenseur, sera receu agreable des bons, et vertueux. Vous suppliant le recepvoir, et rendre digne de vostre seigneurie. De Paris, ce 6e iour d'aoust 1551 ».

cour de Parlement de Paris. «C. Goudimel, son bon amy desire salut. Monsieur, pour vous asseurer du bon vouloir que j i'ay tousiours eu de n'ensevelir par ingratitude le devoir qui m'oblige à l'amitié que de vostre bonne grâce me portez, ie n'ay peu inventer meilleur moyen, ne plus convenable à la singulière faveur et reverence de vous envers les lettres et les Muses, que de vous presenter ce mien troisieme livre de Musique sur les vers divins du divin et royal Prophete. Aussi ne pourray ie aucunement choisir l'homme, qui ne semblast devoir favorizer ce mien petit labeur de meilleur cœur que vous, qui seul m'avez amicalement contraint de changer, voire quitter, la prophane lyre du prophane poëte Horace, pour mettre en main, et hardiment entreprendre de toucher et manier la Harpe sacrée de nostre grand David. O tresdesiré echange! Là, qu'ay ie peu chanter que chanson mal aggreable, rude, et discordante, indigne certes d'un vray chrestien: icy, que puis ie ouyr sinon une Calliope accordée, douce, et consommée en sa perfection de Musique, pour mon instruction et consolation. Or donc, Monsieur, et bon amy, recognoissez maintenant pour tout vostre, ce qui l'estoit desja paravant a demy et le recevez d'aussi bon visage et bonne volonté qu'il vous est addressé par celuy qui prie Dieu tout puissant, autheur et distributeur de tous biens, qu'il augmente vostre esprit de iour en iour en la perfection de la vraye et divine harmonie ». De Metz, ce 20 juing 1557.

Plus tard, en 1564, il adressa de Metz son premier Psautier complet:

A Monseigneur
Monsieur Roger de Bellegarde
Gentilhomme Ordinaire De La
Chambre DV Roy
C. Goudimel.

ODE.

Comme iadis les poëtes
Les Sybilles et Prophetes
Remplis d'un divin esprit
Au Dieu des dieux le plus sage
Encommencerent l'ouvrage
Qu'ils coucherent par escrit:

Ainsi moi dont la poitrine
Se meust, s'eschauffe et mutine
Par mains accords bien reduits,
A toi qui es l'Accord mesme
Je presente le proëme
De l'œuvre que ie conduis.

Œuvre porté sur les ailes
Des louanges immortelles
Du Dieu iadis adoré
Par la troupe fugitive
Qui vit la deserte rive
Du pays tant desiré.

Car comme la renommee
De la Harpe d'Idumee
S'espand dedans l'univers,
D'autant qu'un Roi plein d'adresse
A la corde chanteresse
Daigna marier ses vers:

Ainsi ceste melodie,
Faite beaucoup plus hardie,
Ira suyvant pas a pas
De ces louanges sacrees
Les routes plus asseurees
Contre l'oubli du trespas

Tellement que la noblesse
De ceste antique Deesse
Jointe à son premier bon-heur,
Au lieu d'amours et de noises
Dedans les bouches Françoises
A recouvre sa grandeur.

C'est cette mesme noblesse
Pour qui l'on dit qu'en la Grece
D'un seul nom estoient nommez
Les annonceurs des presages
Les Musiciens, les sages,
Et les poëtes estimez.

Ceste grandeur recouverte
Rendra la ville deserte
Où regnent les voluptez:
Et la Musique divine
Servira de medecine
A toutes adversitez

Car comme les Platoniques
Pensent que les republiques,
Et Royaumes terriens
Changent, ainsi que se change
L'entresuite et le meslange
Des accords Musiciens:

Ainsi cet accord celeste
Qui porsuit et qui deteste
L'empire de Cupidon,
Fera que nous verrons changee
D'amour la flamme enragee
En un celeste brandon.

Qui est-ce donc qui merite
De ces accords la conduite
Sinon un qui soit né tel
Que la discrete sagesse,
La vaillance et la noblesse
Doit un iour rendre immortel?

Ce sera toi, Bellegarde,
Que Dieu de son œil regarde,
Q'un roi chérit de faveur,
Que toute la France honore,
Que ie prise, et qui encore
As du tout gaigné mon cœur.

En 1565 parut l'édition du second Psautier, en tête de laquelle nous lisons ce qui suit:

Sonnet.

A Monseigneur, Monsieur d'Ausance
chevalier de l'ordre et lieutenant général
du roy à Mets,
Claude Goudimel.

Si i'auois appris l'art d'un Lysippe ou Apelle,
Pour animer tableaus auesques le pinceau,
Ou pour tailler en cuiure auecques le cizeau,
D'vne scauante main, quelque image immortelle,
Tu receurois de moy la pièce la plus belle
Qui feust en ma boutique, et l'ouurage plus beau,
Qui sembleroit parler, et qui, franc du tombeau,
Rendroit de tes beaux faits la mémoire éternelle.
Mais le ciel en naissant ne m'ha donné cest heur
De pouuoir autre don offrir à ta grandeur,
Que cest œuure qui prend le surnom de la Muse.
Il n'est pas aussi grand comme est la voulonté;
Imite toutefois la diuine beauté,
Qui le petit present du pauvre ne refuse.

Ode.

A mon dict Seigneur d'Ausance.

Jadis le Royal prophete,
Fameux lyrique poete,
Chanta en langaige hebrieu
Dessus sa harpe d'iuoire,
Et la grandeur et la gloire
Des grands merueilles de Dieu.

Puis d'une voix prophetique,
Soubs les loix de la musique,
Predict comme le Sauueur
De ce monde viendroit naistre,
Lequel nous feroit congnoistre
Sa bonté et sa grandeur.

Ce sainct don de prophetie
Et ce beau don de poesie,
Q'uil auoit du Créateur,
Joinct à la doulce pratique
De ce bel art de musique,
C'estoit un rare bon-heur.

C'estoient trois graces ensemble,
Que le ciel bien peu assemble,
Et qui de diuinité
Son ame auvient eschauffée,
Plus que la muse d'Orphée
Eslongné de verité.

De l'une et de l'aultre grace
La France a suyui la trace
Restoit la troisième sœur
La fille du ciel, musique,
Que doibt auoir vn cantique
Confit en telle douceur.

Le ciel, pour tout heritage,
M'a donné pour mon partaige
Cette grace d'entonner
Vne voix harmonieuse
Faisant la harpe fameuse
D'un tel Roy refredonner.

Ayant receu faueur telle
De la puissance immortelle
Que doibz-ie faire, sinon
Le Royal prophete ensuyure
Faisant la harpe reuiure
Soubz la faueur de ton nom?

Il paraît plausible d'admettre que ce fut à Metz que Goudimel se convertit définitivement à la religion protestante, quoique rien d'absolument positif sur cette conversion ne soit venu jusqu'à nous. — On ne sait pas davantage à quel moment Goudimel s'éloigna de Metz. Un passage de *Florimond de Rémond* pourrait faire supposer que Goudimel se rendit ensuite à Genève sur l'invitation de Calvin et qu'il fut chargé avec Bourgeois de mettre les psaumes en musique. C'est une pure fable, car Bourgeois avait quitté Genève en 1553, et Goudimel ne vint jamais dans la ville de Calvin.

Nous croyons que Goudimel a dû quitter Metz à la suite de l'émeute populaire du 7 avril 1568, où en trois heures le temple protestant, élevé au retranchement de Guise, fut entièrement démoli, ce qui eut pour effet une émigration de huguenots parmi lesquels, très probablement, on peut compter notre musicien.

Deux lettres, que Goudimel adressa à son ami le poète et musicien *Paul Schede, dit Melissus* (1), nous offrent quelques renseignements précis. La première, datée de 1570, sans indication de lieu, est ainsi conçue.

« *P. Mélisse.*

« Je t'envoie la seconde partie de ta poésie que j'ai mise en musique aussi bien que le temps me l'a permis. Accepte avec la même

(1) Mélisse (Paul Schede) naquit à Melrichstadt le 20 décembre 1539 et mourut à Heidelberg le 3 février 1602.

bienveillance avec laquelle elle t'est offerte. Si j'avais eu plus de temps, je l'aurais mieux faite et soignée davantage. Sache que pour la mettre en bon état, j'y ai employé toute la journée d'hier, mais c'est le sort des mortels de se tromper, surtout lorsqu'ils veulent faire trop vite. Si tu trouves quelques fautes, il t'appartient de les corriger, car je préfère montrer mon ignorance plutôt que de manquer à un homme tel que toi.

« Attends de moi tout ce qu'on peut demander à un ami. Salue en mon nom Truchetus, Comes, et Brunellus. Adieu mon Mélisse.

« Écrite le dernier novembre 1570.

« A toi jusqu'à la mort.

« CLAUDE GOUDIMEL ».

Dans la seconde lettre, Goudimel s'exprime ainsi :

« *A Paul Mélisse, poëte couronné.*

« *Mon doux Mélisse.*

« J'ai reçu tes deux lettres et le Symbole en même temps que les élégantes poésies faites en ma faveur et que quelques savants ont trouvées excellentes. Excuse-moi, si je ne t'ai pas répondu de suite, mais j'ai été empêché par de nombreuses occupations au sujet d'argent prêté à X, et qui m'a occasionné les plus grands désagréments au point que je me vis forcé d'aller à Besançon où X demeure. Dès que, nanti de mon titre, je le sommai, il se bouchait tellement les oreilles, que je chantais à un sourd ou à un mort. Je le fis citer en justice, il comparut, et nous plaidâmes durant deux mois, non sans grands ennuis. Enfin lorsque de part et d'autre la cause fut suffisamment discutée, l'arrêt fut porté à son détriment de manière qu'il perdit le procès, tandis que je vis mes vœux accomplis. Ceci fait, je quittai Besançon pour me rendre à Lyon, mais j'eus à peine aperçu les murs de cette ville que je fus pris d'une fièvre pernicieuse et dangereuse qui me tourmenta et me secoua pendant trois mois entiers de la manière la plus étonnante.

« Telle est la cause pour laquelle je n'ai pas encore pu mettre en musique le Symbole; mais dès que, avec l'aide de Dieu, j'aurai quitté mon lit, et que mes forces seront revenues, je prendrai de nouveau la plume à la main, et j'y épancherai tout l'art dont les

muses m'ont gratifié. Adieu, bien-aimé Mélisse, conserve-moi ton affection comme par le passé. Encore une fois adieu.

« Lyon, le 23 août 1572.

« CLAUDE GOUDIMEL ».

Mais, déjà l'orage qui portait dans ses flancs la désolation et le carnage s'approchait; il éclata dans cette nuit funeste du 24 août 1572.

La Saint-Barthélemy! Quel cœur humain peut rester insensible à ce spectacle affreux! Des hordes sauvages, composées de gens sans aveu, parmi lesquels beaucoup d'étrangers, tous misérables et besogneux, surexcités et fanatisés par des moines et des prêtres, se ruèrent sur les protestants, hommes, femmes et enfants, et, sans pitié, les massacrèrent en masse; drame sanglant, préparé avec soin et mystère dans les appartements du Louvre à Paris, par la reine Catherine de Médicis en connivence avec son fils le roi Charles IX, monarque faible, efféminé, qui ne savait opposer aucune résistance aux conseils perfides, antipatriotiques et antipolitiques de la reine mère et de son entourage.

La nouvelle des événements accomplis à Paris le 24 août ne parvint que le 28 à Lyon et elle fut le signal d'une abominable boucherie poursuivie jusqu'au 31 par des monstres à face humaine.

Le troisième jour, 31 août, les cadavres empilés dans les carrefours et jusque dans la cour de l'archevêché furent jetés dans les deux fleuves qui se réunissent à Lyon, la Saône et le Rhône (1).

Ainsi périt Claude Goudimel.

Le premier récit de sa mort fut fait par Jean Ricaud, l'un des trois ministres protestants qui exerçaient à Lyon en 1572: « Goudimel, excellent musicien, et la mémoire du quel sera perpétuelle pour avoir heureusement besogné les psaumes de David en français, la plupart desquels il a mis en musique en forme de motets à quatre,

(1) Dans les massacres lyonnais 700 à 800 personnes furent égorgées.

Voici ce qu'en dit DE THOU, en parlant des massacres de Lyon: « Eandem fortunam expertus est Claudius Gaudimel (*sic*) excellens nostra aetate musicus, qui Psalmos Davidicos, vernaculis versibus a Clemente Maroto et Theodora Bezâ, ad varios et jucundissimos modulationum numeros aptavit, quibus et hodie publicè in concionibus Protestantium ac privatim decantantur ».

cinq, six et huit parties, et sans la mort eust tost après rendu cest œuvre accomplie. Mais les ennemis de la gloire de Dieu, et quelques méchans envieux de l'honneur que ce personnage avait acquis, ont privé d'un tel bien ceux qui aiment une musique chrestienne ».

La mort de Goudimel inspira aux versificateurs de ce temps un nombre considérable d'épitaphes, de sonnets et d'autres pièces funèbres en diverses langues, dont voici quelques spécimens:

1.

Goudimel ille meus, meus (eheu!), Goudimel ille est
Occisus. Testes vos Arar et Rhodane,
Seminecos vivosque, simul violenter utrisque
Absorptos visi plangere gurgitibus.
Sequana cum Ligeri flevit, flevitque Garumna
Praecipuè patrius flevit amara Dubis.

2.

Qui cygnos dulci superabat et Orphea cantu
Claudius, Eois notus et Hesperiis,
Heu facinus! praeceps Araris turbatus in undas
Insontem medio liquit in amne animam.
Fleverunt Nymphae, deflevit Apollo jacentem.
Fudit et haec multo carmina cum gemitu:
Hinc procul, O Musae, procul hinc fugiamus alumnis
Gallia si nescit parcere saeva suis.

3.

In Eundem Goudimelem Lugduni
Interfectum Anno Christi MDLXXII.
Prensus ab externo si Goudimel hostes fuisses
Vector in Ionio Musice clare mari;
Ille tibi vitam vel non voluisset ademtam,
Lenitus cithara carminibusque tuis;
In tutos aliquis vel, sicut Ariona, Delphin
Tergore portasset te quasi nave locos.
Audivere tuos Galli modulosque probarumt
Indigenae, decoré queis tua musa fuit:

At datus es letho, licet insons, inque cruenti
Stagnanteis Araris praecipitatus aquas
Pro scelus indigenum! nam barbarus hostis in postem
Barbaricum *Laniis* mitior esse solet.

4.

Pourquoi t'ébahis-tu, que malheureusement
  On ait à Goudimel ainsi ravi la vie,
Veu que de nuire à nul il n'eut jamais envie,
  Honorant la vertu, cheminant rondement?
Pourquoi demandes-tu, si c'est le payement
De ses divins labeurs pour l'ingrate patrie?
  Oste de ton esprit, Mélisse, je te prie,
Et cette question et cet étonnement.
Voudrois-tu de sa mort cause plus suffisante
Que d'avoir ésté bon, et de vie innocente?
S'il eust été athée, idolatre ou sans foi,
  Traître, meurtrier, parjure abominable;
Alors pourrois-tu bien, au regne où tu nous voi,
Trouver cette mort rare, et fort esmerveillable.

5.

Combien est l'homme heureux qui perdant cette vie,
La trouve dans les cieus! Combien doit s'esjouir
A qui Christ avec soy donne pour en jouir
Une vie tirant une gloire infinie!
De ce monde la rage et fureur ennemie
Envahit meschamment (o triste souvenir)
Goudimel le divin qui nous faisait ouir
Odes du grand David en céleste harmonie.
Vi, maugré le gosier vemineux et cruel
Du Lyon infernal, saint chantre Goudimel
Je te voy maintenant dans l'angélique bande
Mariant à ta voix les louanges de Dieu.
Entre les bons tu vis en ce tenebreux lieu
Leur laissant à jamais tes Psalmes pour offrande.

6.

Sous le penible faix de ce poudreux tombeau,
Du mielleux Goudimel la cendre se repose,
Surmonté par la mort qui dompte toute chose,
Mais non ce qui estoit d'iceluy le plus beau;
Car son esprit gentil, qui luit comme un flambeau
Par tout cet vnivers, pour la douceur enclose
Dans ses tons musicaux, par cil que tout dispose,
Est ores iouissant d'un repos tout nouveau,
Et comme, estant icy, d'vne douce musique
Il louangooit son Dieu, mariant maint cantique,
Du Roi-prophete hebreu à ses plaisants accords,
Ainsi estant aux cieux auec ioye et liesse,
Il rend grace a Dieu pour ce que de largesse
Il l'a faict ioussiant des celestes thresors.

L'harmonie des psaumes et la fin tragique de Goudimel accrurent encore sa renommée et la répandirent dans toute l'Europe.

Les « *cent-cinquante Pseaumes de David mis en musique à quatre parties en forme de motets par Claude Goudimel* » eurent plusieurs éditions; la première est de 1565, la seconde date de 1586.

Traduits en allemand en 1565 et publiés en 1573 par *Ambroise Lobwasser,* jurisconsulte saxon, les Psaumes, grâce à leurs mélodies admirables, rehaussées par une harmonie noble et simple à la fois, régnèrent, pendant plus d'un siècle et demi, dans toutes les églises réformées de l'Allemagne et de la Suisse allemande.

Ce n'était pas à la masse ignorante, mais à des chœurs exercés que s'adressaient les psaumes en forme de motets, composés par Goudimel à partir de 1551, ni même les compositions plus brèves, mais toujours contrepointiques, qui formaient ses deux Psautiers complets. Dans les grands psaumes, le texte traité d'un bout à l'autre, en cinq ou six parties, ou morceaux successifs, soutenait des pièces musicales d'une facture recherchée et d'une étendue considérable, à l'exécution desquelles concourait un nombre de voix variant selon les versets, de trois à huit. Goudimel les regardait comme son meilleur ouvrage, il les appelait dans la dédicace du sixième livre:

« Le plus fidelle tesmoignage
De tous mes labeurs les plus beaux »

et dans celle du huitième livre, dédié à Ant. Porart:

> Qui sur tout ne veut qu'on se lasse
> De chanter et de chanter la grâce
> Et les louanges de ce Dieu,
> Qui, sous le vent de sa parolle,
> Fait trembler l'un et l'autre polle,
> . . . .
> Le plus doux travail de ma vie
> Guidant mon espérance aux cieux.

Goudimel ne destinait pas son travail à l'usage des temples; il disait dans sa préface:

« Nous avons adiousté au chant des psaumes trois parties, non pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esjouir en Dieu particulièrement ès maison. Ce qui ne doit estre trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'église demeure en son entier, comme s'il estoit seul ».

D'après l'aveu même de Goudimel, il n'est pas l'auteur des mélodies de son Psautier mais il les a toutes empruntées au Psautier huguenot genevois tel que Franc, Bourgeois et d'autres l'avaient composé.

Ainsi tombe la légende qui attribuait à Goudimel la création pleine et entière de la partie mélodique, aussi bien que celle de l'harmonie de ses psaumes.

La gloire de Goudimel c'est d'avoir su adapter aux mélodies du Psautier une harmonie d'une pureté remarquable, d'un grand effet de sonorité et d'une étonnante variété de formules, qui dénotent chez leur auteur une richesse d'invention d'autant plus admirable, qu'elle est strictement endiguée par la volonté de l'artiste dans des bornes rigides.

Nous ne devons pas oublier de mentionner encore l'influence immense que la musique protestante a exercée dès son apparition sur l'art musical en général et sur le relèvement de la musique religieuse, déshonorée et avilie. Le véritable restaurateur de la musique ce fut la Réforme, qui se manifesta surtout comme une ardente aspiration vers la sainteté. C'est la Réforme qui, complétant la Renaissance, infusant une nouvelle sève morale dans les veines des peuples,

leur rappelant qu'ils sont de race divine et que noblesse oblige, ouvrit une ère de lumière et de progrès, et fit aimer à la fois la liberté et la piété, c'est-à-dire le vrai, le beau et le bien. Le choral grave et sérieux, tout imprégné de l'esprit chrétien, avec son harmonie tout à la fois si simple, si religieuse et si splendide, exerça bientôt un tel empire, que la musique en fut régénérée.

Ce chant du cœur simple, renforcé par l'harmonie « des voix libres et cependant fraternelles », ce beau mystère de l'art moderne, cherché, manqué par le moyen-âge, la Réforme l'avait trouvé.

H. Kling
Prof. au Conservatoire de musique à Genève,
Officier d'Académie.

PSAUME CXVII.

(Composition originale de Louis Bourgeois, 1547).

de De chan-ter sol-len - nel - le - ment Que sa gran - de mi-
sol - len - nel - le - ment
sol - len - nel - le - ment

se - ri - cor - de Du - re per - pe - tu - el - le - ment.

Genesi della Musica.

(Continuaz., V. vol. VI, fasc. 1°, pag. 45, anno 1899).

Capo IV.

L'accento nella disposizione delle parole.

L'accento non è proprio di tutte le sillabe ma solo di alcune privilegiate poste a confronto con altre più brevi e più deboli, e serve, come dicemmo, a determinare la maggior durata, la maggior forza ed il grado maggiore di quelle in confronto di queste. La differenza è ben piccola, ma l'udito avverte chiaramente queste piccole differenze qualificative del suono, che l'arte nell'ordinarle gli presenta sotto determinate forme in cui spicca la proporzione e la simmetria.

Disponendo le voci o le sillabe con ordine, queste appena sono capaci di proporzione formano le parole piane e sdrucciole, aventi una simmetria in senso inverso le une dalle altre. Di una tal disposizione simmetrica sono capaci solamente le parole di tre o più sillabe, imperocchè ai monosillabi e alle dissillabe manca il terzo termine di confronto, che è essenziale per la proporzione e per la simmetria.

Con questo non intendo escludere del tutto, che due parole monosillabiche od anche una di due sillabe siano capaci di un certo confronto o di una certa proporzione, il che può verificarsi quante volte ad una delle due sillabe si dia ad arte un'espressione o più lunga o più forte dell'altra. Facendo così, s'introduce un terzo termine qualificativo e si rende possibile la proporzione e quindi il giudizio di convenienza di due termini con un terzo, quali sarebbero nel caso presente di una sillaba forte con due di eguale o di diversa quan-

tità, o viceversa di una quantità con due di forza eguale o diversa. Se per esempio pronuncio la parola *vivă* dando due tempi alla sillaba *vi* ed uno alla sillaba *va*, l'orecchio di fatto avverte la convenienza di queste due sillabe perchè comprendono tre movimenti e la seconda sillaba sta alla prima come 1 a 2. Se pronuncio le due sillabe in egual tempo ma imprimendo alla prima una forza maggiore, oltrechè l'orecchio potrebbe formar egual giudizio di convenienza considerando le due sillabe in rapporto a tre gradi di forza, può egualmente dedurre la convenienza di due *quantità* con una più *forte*. Ma di ciò diremo in seguito parlando del *ritmo*.

Congiungendo le diverse sillabe, si vengono a formar le parole, le quali disposte con ordine costituiscono una frase, una proposizione, un periodo ed un discorso; allo stesso modo che formansi i piedi colle sillabe e i versi coi piedi. Questa unione, più o meno intima tra le parole, permette il confronto sia della quantità, sia dell'intensità, sia del grado del suono delle sillabe; e con ciò si viene a dare ai monosillabi, ed anche meglio alle dissillabe, le proprietà dell'accento. Questo accento, se ben si considera, è men forte di quello proprio delle parole piane e men sentito ancora di quello proprio delle trissillabe sdrucciole, e viene così a formare una varietà di accenti di cui l'arte si vale per meglio raggiungere il bello.

Lo sperimento che ognuno può fare, basta a dimostrare la mia asserzione. Es. gr.: *a dire*, *i detti*, *la luce*, *la musa*, *lo stato*, *la via*, *mio viso*, *suo naso*, *onde vidi*, *un tuo motto*, *il tuo manto*, ecc. E di fatti non è raro il caso che per simili unioni, nascano degli equivoci, poichè le due parole *la vita* suonano egualmente che la parola piana *l'avita*, *le tali* come *letali* e *di vino* possono confondersi con *divino*, *di letto* con *diletto*, *in viso* con *inviso*, *in volta* con *involta*, e così di altre che appunto per evitar simili equivoci si pronunciano con *o*, con *e*, or aperte ed or chiuse, come; *di voto* e *divoto*, *in volto* ed *involto*, ecc.

Le parole di una o due sillabe più atte a prendere l'accento sono quelle precedute da altra parola che termini per vocale; se la parola precedente termina per consonante, come: *per terra*, *sul capo*, *nel volto*, *con veste*, *in fede*, *con atto*, ecc., esse ricevono un accento più debole; poichè l'accento tanto più si rende manifesto, quanto più deboli e brevi sono le sillabe che lo precedono, e ad esso si ap-

poggiano; e come abbiamo più volte dimostrato, le vocali sono sempre più deboli e più brevi quando sono sole anzichè unite o seguite da consonanti. Di qui l'accento è tanto più sensibile quanto più stretta è l'unione della sillaba debole che appoggia su quell'accentuata, e non v'ha dubbio che una consonante posta in mezzo tra una vocale e l'altra rende men intima quest'unione. Basti l'esempio di due vocali che formano dittongo, che a ben considerarle, in una parola di due sillabe, hanno quasi la stessa espressione di quelle che non lo formano nelle parole piane di tre sillabe. Per esempio: *piove*, *piede, piano*, *cielo*, *tuono*, ecc., hanno la stessa inflessione di voce come *beato*, *leone*, *baule*, *aita*, ecc.

In oltre: può immaginarsi unione più stretta di quella che presentano due parole quando la prima termini per vocale e l'altra che segue incominci parimente per vocale? L'effetto di tale unione porta ad elidere la prima e formare così un sol suono colla seconda, usando talvolta, invece della vocale, l'apostrofo, come può vedersi nei seguenti esempi: *ier l'altro*, *nell'anno*, *grand'uomo*, *ond'essa*, *oltr'alpe*, *voce alta*, *parole alte*, *pace o in guerra*, *piede a terra*, ecc.

L'italiana favella che termina le sue parole sempre con vocali, eccezion fatta di pochi monosillabi, come, *in*, *con*, *non*, *per*, o di altre troncate ad arte, come *parlar*, *conferir*, *dover*, *sermon*, ecc., presenta abbondanti esempî di elisioni e di varietà di accenti da non temer rivalità con altre lingue, che tutte le supera per varietà e forza di ritmo, per dolcezza di suono ed espressione musicale. Non v'è dubbio che la favella è tanto più povera di accenti, e di varietà di ritmo, quanto più abbondano le consonanti nella formazione delle parole; poichè le consonanti nell'emissione della voce aumentano le difficoltà nel meccanismo dell'organo vocale, e nel pronunciarle richieggono maggior tempo e maggior forza. Con tali intoppi s'inceppa, e si spezza il movimento delle sillabe e delle parole, e in tal guisa appaiono dure e men distinte per lunghezza, per forza, a scapito della vibratezza degli accenti e del ritmo. La lingua latina che termina in gran parte le sue parole per consonanti inceppa l'unione delle sillabe e delle parole, e quindi essendo men scorrevole il movimento delle medesime, si rende men ricca di accenti, di ritmo e perciò di sonorità musicale. Che dire delle lingue nordiche dell'Europa, nelle quali abbondano le consonanti, e ove le parole anche di molte sillabe

si rendono di un movimento lento e quasi uniforme, talchè ti sembra udire la pronuncia di molti monosillabi di eguale o pressochè eguale lunghezza e forza, e più che un parlare recitativo e declamato ti sembra un sillabare di persona inesperta?

Per convincersi di quest'asserto, oltre agli esempî in contrario dei dittonghi e delle elisioni, che favoriscono la scorrevolezza e la sonorità delle parole, gioverà osservare i fenomeni prodotti dall'organo vocale. Questo nel pronunciare le vocali ha bisogno di una preparazione del meccanismo con cui si ottengono le voci, quali sono il fiato emesso per mezzo dei polmoni, le corde vocali vibranti e la glottide, di più il petto e la bocca, che servono di risonanza. Ma le consonanti abbisognano di altri mezzi e di altri meccanismi oltre ai sopraddetti, e questi mezzi o fattori sono, come dicemmo, la lingua, il palato, i denti e le labbra. Ogni voce pertanto ha bisogno di un attacco, e questo abbisogna tanto più di forza quanto più sono i mezzi o fattori che concorrono a produrre la voce stessa. Se questa voce o sillaba è composta di una sola vocale, abbisogna di minor impulso e poca forza; maggiore impulso e forza se la vocale è preceduta da una consonante ed anche maggiore se vi si uniscono altre consonanti della medesima o di diversa specie. La forza sta in proporzione dei mezzi meccanici, ed in proporzione della forza sta parimente il tempo che s'impiega nell'applicazione o nella preparazione di questi mezzi che sono i fattori delle sillabe composte di vocali e di consonanti.

Ad una tal preparazione, se si potesse compiere nello stesso tempo basterebbe una maggior forza od un maggiore impulso, ma dovendosi compiere successivamente ne segue che perciò richiedesi anche maggior tempo. Le consonanti, come si è dimostrato, non hanno per loro stesse un vero e proprio suono, chè abbisognano di appoggiarsi alle vocali per consonare con esse; e quest'appoggio che non può essere contemporaneo (meno il caso di due consonanti della stessa specie, per le quali basta una maggior forza), l'una essendo d'intoppo e di difficoltà all'altra, producono una perdita di tempo, una durezza nell'espressione, e nel tempo stesso rendono più sensibile il distacco da una sillaba e l'altra, specialmente se le consonanti non sono liquide, ma percussive, come la *b*, *d*, *c*, *k*, *p*, *q*, *t*, ecc.

La pronuncia delle seguenti consonanti quali sono la *f*, *r*, *s* e la *v*, si distingue dalle precedenti pel loro sibilo o rullo facilmente

assimilabile al vibrar delle corde vocali, e presentano minor difficoltà delle altre; ciò nondimeno anche queste arrestano il movimento delle vocali e ne attutiscono il suono (1). Provisi a pronunciar *urbs*, e si udiranno due suoni quasi fossero due sillabe invece di una, come *ur-bs*.

Di simili durezze contrarie alla sonorità e alla scorrevolezza delle sillabe non dirò che sia affatto priva la lingua italiana, ma sono ben poca cosa in confronto a quelle che incontransi nelle altre lingue specialmente del settentrione europeo, ove ben spesso s'incontrano tre ed anche quattro consonanti unite ad una sola vocale, come può vedersi nelle seguenti parole prese dalla lingua tedesca ed inglese:

Scklacht, battaglia — *Zwetschge*, prugna — *Wissenschaft*, scienza — *Dampfmaschine*, macchina a vapore — *Handwerkmann*, artefice — *Geschicklichkeit*, abilità — *Rechtschaffenheit*, onestà, ecc.

Jhonght, pensiero — *Watch*, guardia — *Canght*, preso — *Spinkled*, sprezzato — *Understanding*, intelligente, ecc., ecc.

Ma ritornando alla lingua latina madre, ed alla sua figlia l'italiana, non v'ha dubbio che l'abbondanza delle consonanti e dei monosillabi è un ostacolo alla sonorità delle voci, alla scorrevolezza del ritmo ed all'efficacia degli accenti. Per conseguenza nel comporre una frase, un periodo, e specialmente i versi, dee porsi non poca attenzione nella scelta delle parole, e quante volte si è costretti ad usar monosillabi e dissillabi, si procuri che a questi non vadano disgiunte parole di tre e più sillabe, in modo che la distribuzione degli accenti venga a farsi con giusta proporzione.

Riporterò qui alcuni versi latini ed italiani, affinchè il lettore

---

(1) Le consonanti che seguono una vocale con cui fanno sillaba non potendosi appoggiare ad essa nel vero senso della parola, hanno un suono improprio, smorzato ed incerto che suolsi rassomigliare all'*e* muta dei francesi. Es. gr., *ab*, *ad*, *et*, *hoc*, *huc*, *amen*, *meum* facilmente si pronunciano *adde*, *ette*, *hocche*, *amenne*, *meumme*, ecc. Ho detto, e non a caso, che un tal suono è smorzato e incerto, poichè si può confondere anche col suono smorzato delle altre vocali. Ordinariamente si pronunciano con l'*e* muta, perchè questa vocale è la più facile a pronunciarsi per la naturale conformazione della bocca, che appena aperta dà un simile suono. Una prova evidente che la consonante, dopo una vocale, non si appoggi ad essa, si ha nella fine delle parole, quando seguono altre parole che incominciano per vocale; in tal caso la consonante preferisce l'appoggio della vocale che le tien dietro. Es. gr.: *at ita*, *et opus*, *in asso*, *ad esso*, ecc.

possa riscontrare col fatto le verità sopra esposte. Nessuno ignora che scopo della poesia è quello di dilettare colla scorrevolezza e sonorità delle parole, degli accenti e quindi delle frasi; e che tal sonorità e tal scorrevolezza dipende principalmente dalla proporzionata e simmetrica disposizione degli accenti più che dalla pura e semplice quantità delle sillabe. Si è detto più volte, e giova ripeterlo, che l'udito, al pari della vista, è attratto da questa simmetria e da questa dipende e scaturisce il bello. Del resto il lettore non ha che giudicare alla stregua degli stessi sperimenti, e non sarà al certo difficile discernere i versi di grado inferiore, quantunque tutti sieno presi da classici autori:

Sed tamen, iste Deus qui sit, da, Tityre, nobis,
Urbem quam dicunt Romam, Melibaee, putavi
Stultus ego huic nostrae similem, quo saeqe solemus
Pastores ovium teneros depellere fetus.
(Virgilio, *Egloga*, I, 19, 20, ecc.).

Fortunate senex! ergo tua rura manebunt
Et tibi magna satis: quamvis lapis omnia nudus.
(*Egloga*, I, 47, 48).

Sic Venus: et Veneris contra sic filius orsus
O (quam te memorem) virgo: ecc.....
(Virgilio, *Eneidi*, I, 325).

O qual che tu sia, vergin sovrana
O ninfa o dea, ma dea mi sembri certo,
Se dea, forse tu se' la mia Diana,
Se pur mortal, chi sia tu fammi aperto:
Che tua sembianza è fuor di guisa umana, ecc.
(Poliziano St., 49.)

La donna il palafreno addietro volta
E per la selva a tutta briglia il caccia
Nè per la rara più che per la folta
La più sicura e miglior via procaccia
Ma pallida, tremando, e di sè tolta
Lascia cura al destrier che la via faccia
Di su di giù nell'alta selva fiera
Tanto girò che venne a una riviera.
(Ariosto, *Orlando Furioso*, C. I).

Si vede a prima vista quanto meno sonori sieno gli accenti formati dai monosillabi e dissillabi uniti assieme, in confronto di quelli proprî delle parole di tre e più sillabe; e parimente si nota la diversità che passa tra la scorrevolezza dei versi latini e quella degli italiani, quantunque abbia presi i primi da un autore fra tutti il più fluido e scelti i secondi ove abbondano i monosillabi e dissillabi.

Dall'esposizione dei fatti emerge chiaramente la classificazione degli accenti. Il più proprio e il più sonoro è quello delle parole piane, sia di tre che di più sillabe, come pure quello delle parole sdrucciole quando sono di quattro o più sillabe. Esempî: *amóre, dolóre*, *amíco*, *leále*, *obtinére*, *facitóre*, *locuzióne*, *respícere*, *dilígere*, *illúdere*, *riprovévole,* ecc. In queste parole sono espresse tutte le proprietà dell'accento, forza cioè, lunghezza ed elevazione di voce, e sono quivi messe a confronto con la brevità, debolezza e gravità delle altre voci: qui la sillaba più debole si appoggia alla più forte e viemmeglio mette in evidenza la resistenza della sillaba accentuata.

Le parole trissillabe sdrucciole contengono, come dissi, un accento improprio, sia che abbiano la prima sillaba lunga, come *virginum*, *carmina*, *cantico*, *dattilo*, ecc., o che l'abbiano breve, come *facere animas*, *amido*, *umido*, *umile*, ecc. In queste parole manca l'appoggiatura, e perciò quella forza di resistenza che potrebbero avere se fossero precedute da un' altra sillaba che su di esse si appoggiasse; e di forza propria non hanno se non quella che deriva dall'attacco, e che si distingue piuttosto dalla debolezza della sillaba che segue e sta nel mezzo della parola, sia che una tal debolezza o minor quantità convenga a questa sillaba naturalmente, o per convenzione od uso introdotto dall'arte.

Agli accenti delle parole di tre o più sillabe tengon dietro quelli che si formano coll'unione delle parole, e tra questi la precedenza spetta alle trissillabe sdrucciole precedute da altra parola, specialmente se termina per vocale, come già notammo; e ne possiamo vedere la prova in *mea carmina, sua corpora*, *virgo virginum, ita facere*, *sic facias,* ecc. Che questo accento sia meno vibrato e men forte di quello delle parole sdrucciole di quattro e più sillabe si rende manifesto dalla pausa o distacco, benchè brevissimo, che interceder dee tra una parola e l'altra, la quale rende men sentito l'appoggio della sillaba debole sulla forte.

Un accento men forte dei già descritti è quello che si forma colle parole dissillabe e monosillabe, poichè nelle seconde specialmente havvi minor coesione ed unione delle voci, e ciò è tanto più manifesto quanto più abbondano le consonanti e le pause, poichè le une e le altre allontanano le vocali che rappresentano le voci o i suoni più chiari e distinti. Con questo allontanamento l'orecchio meno avverte le differenze della forza e della quantità, e non v'ha dubbio che l'orecchio al pari dell'occhio distingue meglio le rassomiglianze e le differenze degli oggetti se sono vicini tra loro anzichè lontani.

L'accento adunque è di varie specie a seconda dei costitutivi che lo compongono e dei varii effetti che produce nel nostro orecchio. Esso può esser semplice, complesso e completo; semplice quando la sillaba accentuata esprime una sola delle tre qualità del suono, quali sono la maggior quantità, la maggior forza e resistenza, ed il grado di voce più elevato. L'elevazione della voce è conseguenza di un maggior impulso dato alla voce nel pronunciare una sillaba, ma si può coll'arte attribuire ad una sillaba accentuata un suono più grave del tono proprio della parola, come si possono esprimere con suoni più acuti le sillabe deboli e brevi; quindi l'elevazione della voce, per sè sola, non basta a produrre l'accento. L'accento dicesi complesso od anche composto, quando esprime due delle sopraddette qualità, e completo quando le esprime tutte.

L'accento può esser naturale ed artificiale; naturale se esprime la resistenza ossia la forza e la quantità in conseguenza della costituzione fisica delle parole, come *amóre, avéna* e meglio ancora *elétto, emèsso, amánte*, ecc., *ab úlmo, in ántro, a pétto, ai detti, si disse,* ecc. L'artificiale è quello che vien determinato dall'arte in forza cioè della grammatica, della filologia o dall'uso che ne fecero i poeti; e questo pure è di due specie. La prima quando il valore delle sillabe è pressochè eguale e non vi è ragione di accentuare una piuttostochè l'altra, come nelle seguenti parole: *cécidit*, *cecidére*, *cánere*, *docére*, *fácere*, *livóre, lívido, lunáre*, *liberále*, *liberatóre*, *decídere*, ecc.; la seconda quando si accentua non una sillaba non indifferente, ma la più breve o la men forte e perciò contrariamente alla costituzione fisica dela parola, come nelle seguenti parole: *captábis, fortúna, frondátor*, *históría*, *pendére*, *pendíce*, *antico*, *astruso*, *ostile*, *astro-*

logo, ecc.; ed in più parole come: *hic támen*, *hanc mécum*, *jam prócul*, *con viso*, *per gita*, *in dote*, ecc.

Non sempre nel favellare si può appagare il sentimento, poichè colla parola si vuol esprimere anzi tutto la verità delle cose, delle nostre idee e de' nostri pensieri; e quindi preoccupati dal desiderio di esprimer tutto ciò con chiarezza siamo talvolta costretti di sacrificare a questa l'eleganza delle forme. La limitatezza del nostro ingegno ci mette nella necessità di ricercare mezzi per facilitare il compito di ritenere a mente un numero smisurato di parole, che rispondano agli innumerevoli esseri del mondo visibile ed invisibile che ci circondano, ai moltissimi bisogni dell'anima e del corpo a cui intendiamo provvedere. Perciò colla grammatica si modificarono le parole introducendovi degli incrementi e delle accorciature, o delle particelle che ne significassero il vario genere, il numero e il caso, o il tempo o il modo, l'agente o il paziente e via di seguito. Tutto questo fu d'uopo subordinare a regole più o meno conformi alla natura delle cose stesse, ma non sempre rispondenti all'esigenze del gusto e convenevoli col bello.

Di queste regole ve ne hanno alcune dirette a render chiara la pronunzia delle parole, e son queste che variano la vera espressione fisica delle voci. Ho di già notato, come per evitar equivoci dobbiamo talvolta cambiar suono alle stesse vocali col pronunciarle or aperte, or chiuse, or gravandole coll'accento, or troncandole, ed or distaccandole a danno della quantità, della scorrevolezza del ritmo e della sonorità degli accenti. Ma ancor non ho detto della necessità di ben pronunciare l'ultima sillaba delle parole, delle pause e intervalli tra una parola e l'altra, tra una frase e l'altra e tra un periodo e l'altro, cose tutte necessarie alla chiarezza del nostro dire, che è la prima proprietà dell'arte rettorica.

Capo V.

Le pause tra le diverse parole.

Oltre alle sopraddette regole grammaticali ve ne sono altre dirette a rendere chiara l'espressione e la pronuncia non solo delle parole ma anche del discorso. Per fare un discorso noi dobbiamo riunire più parole assieme, con cui formiamo una o più frasi, una o più proposizioni, od uno o più periodi. Perchè l'orecchio oda e distingua chiaramente le diverse parole è necessario che queste vengano ben espresse e chiaramente pronunciate; e questa pronuncia riguarda in prima la quantità delle sillabe, la forza, il grado di voce e l'accentuazione delle medesime, ed ancora il principio e la fine della parola qualunque sia il numero delle sillabe che la compongono.

Importa moltissimo che non si confondano i suoni delle vocàli, e quindi non si prenda l'*u* per l'*o* chiuso e questo per l'*o* aperto. L'*a* può scambiarsi facilmente coll'*o* e con l'*e* aperto e l'*e* chiusa con l'*i*, e il cambiamento di un suono di vocale o di una lettera basta per alterare ben spesso il senso della parola. L'*e* congiunzione può prendersi per l'*è* verbo, *colto* può prendersi per *dotto* e per frutto raccolto, *fosse* può esser verbo e numero plurale di nome, *fossa*, ecc. Ma poi se non si pronunciano bene le sillabe, è ben facile prender *detto* per *tetto*, *alto* per *atto*, *veste* per *viste* o *vista*, *bella* per *bello* o *belle*. Nè minor confusione può nascere in quelle lingue in cui la parola ben spesso termina per consonante, come nel latino e più specialmente nel francese ove a moltiplicare le consonanti concorre l'*e* muta. Il suono delle consonanti che è un suono smorzato ed incompleto si può facilmente confondere in fin di parola o in fin di frase, molto più se dopo viene un'altra parola che incominci per consonante.

Ma oltre alla pronunzia netta e spiccata delle sillabe, dobbiamo evitare la soverchia unione delle parole, dalla quale possiamo esser tratti in errore a prender due o più parole per una sola. Ho di già notato come l'orecchio ode le espressioni e le diverse forme della parola a quel modo che l'occhio vede quelle della scrittura. Fin ab antico per distinguere una parola dall'altra si usò di lasciare uno spazio maggiore di quello che si conserva tra una lettera e l'altra, e forse

si dovette usare uno spazio anche più grande per distinguere le frasi, gl'incisi, le parti del periodo e il periodo stesso, mentre solevasi tornare a capo, adoprando le lettere maiuscole all'incominciar di un altro periodo, non solo nella forma poetica ma eziandio nella prosaica.

Ben tardi s'introdussero alcuni segni scritturali, e le prime traccie di questi si riscontrano nello stile epigrafico, nell'aureo secolo di Augusto. L'uso di compor le parole di lettere majuscole, nelle lapidi, impose l'introduzione di un segno che distinguesse la fine del periodo da quello della parola e questo primo segno fu il punto. Al punto tenne dietro la virgola, i due punti, il punto e virgola, i segni d'interrogazione, di esclamazione e degli accenti. Però il parlar precedette la scrittura, come il canto e la musica di lunga mano precedettero la figurazione e la notazione dei suoni. Non v'ha dubblio che gli antichi possedessero altri mezzi per esprimere con chiarezza le diverse parti del discorso e i diversi stati e movimenti dell'animo, con tutte quelle varietà che sono proprie della voce e che nella natura e proprietà dei suoni contengonsi a dovizia: tenendo conto dell'espressione della bocca, del volto e dei gesti della mano, coi quali accompagnasi la voce stessa. Queste espressioni introdotte poco a poco nel favellare furono conservate fedelmente dalla tradizione, fino a che non furono trovati segni e figure da poterle affidare convenientemente alla scrittura.

Alla favella non mancarono mezzi di esprimere le diverse sensazioni dell'animo nostro, quali sono le accennate di sopra, basta che si seguano naturalmente i diversi gradi della voce dal grave all'acuto e da questi ripiegando al tono medio del discorso, approfittando della maggior o minor forza d'espressione, della maggior o minor celerità dei movimenti a seconda dell'eccitazione delle passioni medesime. Sol perchè troviamo espressi nella scrittura questi segni in tempi non lontani, non vuol dire che allora se ne incominciasse l'uso nel parlare, e che gli antichi nol sapessero fare tradizionalmente: dall'usar di tali modi al ritrovarne i segni scritturali corre un gran tratto. Non è facil cosa l'esprimere con segni scritturali le non poche varietà che possiede la voce, sia per la qualità, sia per la quantità, sia pel grado di forza e di gravità e di acutezza; e quantunque in questi ultimi tempi siasi in ciò di molto progredito, pure siamo ancor ben lontani dall'aver raggiunta la meta da tutti desiderata.

La pausa fu una prima necessità per ben distinguere le parole, e a questa nella scrittura corrisponde un breve spazio tra una parola e l'altra: per una maggior pausa e per distinguere il senso delle frasi e del periodo s'introdussero le virgole ed i punti; per la quantità, per la forza e pel grado di acutezza si usarono le brevi e le lunghe, gli accenti, il punto ammirativo ed esclamativo; e con tutto questo, siamo ben lungi da poter significare tutte le finezze e le coloriture della voce, che per la maggior parte anche al presente sono affidate alla tradizione ed all'insegnamento orale dei periti nell'arte del declamare.

La pausa dicemmo che relativamente al suono è una quantità negativa, e corrisponde al silenzio; breve o lunga che essa sia, non altera menomamente la quantità delle sillabe di quelle parole che divide. Ciò è evidente poichè il silenzio incomincia là ove finisce la voce, e chiunque può terminare una parola arrestandosi di un tratto sull'ultima sillaba appena pronunciata, come fermarvisi a lungo. È un errore il credere che ad una parola, la quale termini con una sillaba breve, debba immediatamente seguir l'altra, o che nella recitazione non debbansi affatto pronunciare due vocali che si elidono nella misurazione dei piedi nel verso, come nelle seguenti parole: *conticuere omnes intentique ora tenebant*, od in *carmina vestra cano*, ecc. Una buona recitazione richiede, che si distacchino, sebbene brevemente, e si pronuncino distinte l'*e* ultimo di *conticuere* e l'*o* di *omnes*, e l'*e* di *intentique* e l'*o* di *ora*, quantunque nella numerazione dei piedi contino per una sola vocale: come pure le ultime vocali delle parole *cărmĭnă vĕstră* non cangiano di brevità sia che tra l'una e l'altra parola si usi una breve come una pausa lunga. Come pure nelle seguenti parole, *hic labor, hic satis*, la parola *hic* non cessa di esser lunga sebbene si pronuncino senz'alcuna sosta le seguenti parole. La pausa può arrestare la fluidità e l'unione delle parole e i movimenti delle sillabe, ma non altera affatto la quantità delle medesime quando sono state pronunciate nella misura lor propria. Il silenzio, che segue la pronuncia, non toglie alcunchè alla voce di già emessa, ma lascia tempo al sentimento di ben considerarne la forza, la quantità e il significato della parola e per questo guadagna di chiarezza il discorso. Oltre a ciò la pausa, dopo aver pronunciato un certo numero di parole, è una necessità pel mecca-

nismo dell'organo vocale, poichè ogni tanto il polmone, che è il motore della voce, ha bisogno di rifornirsi di aria, e questa funzione, che dicesi respirazione, importa una sospensione della voce, una pausa che i latini chiamavano *mora vocis*. Questo respiro o questa pausa importa non poco, sia nella letteratura, nella poesia e nel canto, e serve anzi come misura del tempo e per conseguenza a render proporzionate le singole parti di un periodo di parole.

I segni che son proprî della parola sono stati introdotti per dar chiarezza al discorso, e fra questi segni, oltre alle vocali, alle consonanti, alle virgole, ai punti di qualsiasi specie, entrano anche quelli che non sono affidati alla scrittura, quali sono la forza, la quantità e l'inflessione della voce. Le sillabe, che per loro stesse non sarebbero che una serie svariatissima di voci, si ordinano in un assieme per formar le parole, e queste con pari ordine si congiungono per comporre una frase, una proposizione, un periodo ed un discorso.

Le parole esprimono una cosa, un' idea, un concetto in sè o nelle loro qualità, tempi e modi, ecc.; ma non tutte le parole hanno la medesima importanza in un discorso. Ve ne ha sempre qualcuna che si distingue dalle altre, e intorno alla quale queste si raccolgono per formare un tutto ordinato e connesso. L'ufficio delle inferiori è quello di far risaltare la principale, in quella guisa che le ombre e gli oscuri servono a dar maggior spicco e luce alle linee ed alle figure di un quadro, Ora, come noi diamo alla sillaba principale di una parola l'espressione più viva coll'accento, acciocchè su di essa l'orecchio fermi la sua attenzione e giudichi della differenza che passa tra essa e le meno importanti, così anche alle parole principali, a quelle cioè che meglio esprimono i nostri concetti e che meglio corrispondono ai nostri intendimenti, diamo un'espressione più distinta, atta a fermare la nostra attenzione. Ma questa espressione non può esser l'accento, che già adoprammo a profitto della sillaba principale di una parola, e quindi è giuocoforza di adoprare altri mezzi, quali sono l'inflessione della voce, ed altre risorse che in gran copia ci fornisce l'arte retorica; espressioni che non si possono al certo affidare alla scrittura, ma solo alla tradizione e all'insegnamento orale. Chi è che non conosce i molteplici mezzi che possiede la favella per imprimere colla voce quel fino e determinato sentimento che la scrittura non comprende se non genericamente e all'ingrosso? Di fatti siamo soliti pronunciar le parole im-

perative con voce forte e recisa, con voce lene e dolce quelle ottative e precative; con voce calma esprimiamo la bontà e la mansuetudine, con voce concitata l'ira e lo sdegno, con movimento lento la pazienza, e via dicendo.

Non è mio intendimento di prendere a trattare argomenti di grammatica e di rettorica, se non per quella parte che ha intimi rapporti colla musica, quindi ritorniamo a fare le nostre considerazioni per ciò che riguarda l'accento nella disposizione delle parole. L'arte oratoria, in questa disposizione, non ricerca se non una certa proporzione delle parti col tutto, e quindi delle frasi, degli incisi, del periodo col discorso. Nella scelta delle parole l'oratore non mira alle più sonore, alle più armoniose e più proporzionate, ma a quelle più acconcie ad esprimere la verità de'suoi concetti che vuol comunicare ad altri, comunque esse sieno rispetto alla forma fisica. Trovate tali parole, le dispone, è vero, con ordine e proporzione, ma la sonorità delle parole, delle frasi e del periodo non intende se non secondariamente e subordinatamente alla chiarezza.

Il poeta invece parla più all'immaginazione che all' intelletto e nella scelta delle parole ei prende le più sonore e le più armoniose, e le dispone con ordine, ma il suo ordinamento è vincolato alla quantità dei piedi ed al valore delle sillabe, come presso i greci ed i latini, o alla disposizione degli accenti e al numero delle sillabe come presso gli italiani. Gli antichi conobbero l'accento, ma non si formarono un concetto esatto della sua essenza fisica; e quindi lo dissero proprio della musica e del canto, *ad cantus*, in quantochè il canto era la perfezione del suono e della voce e quindi anche della parola, e per conseguenza la poesia può dirsi tanto più completa e perfetta quanto più rispecchia e raggiunge la perfezione del ritmo e del suono musicale,

Ho detto che gli antichi non ebbero un concetto esatto dell'accento della parola, difatti essi formulavano i loro versi al suono degli strumenti e col canto, in quella guisa che fanno anche al presente i poeti di campagna nelle loro improvvisazioni. Nati col sentimento del bello e colla scintilla del genio musicale, anche pria di acquistare la necessaria coltura letteraria, idearono diverse foggie di frasi proporzionate e misurate al movimento del piede e a quello dei varii suoni di certi strumenti. Sulla scorta dei primi poeti, o cantori, altri edu-

carono e raffinarono il lor sentimento e quindi coll'esperienza stabilirono certe norme sul modo di pronunciare le sillabe e le parole. Conoscendo fin d'allora quanto vario e instabile fosse il sentimento del bello, se apprezzato e giudicato soggettivamente e non piuttosto basato sulla verità dei suoni e delle voci, ricorsero all'analisi per vedere se la pronuncia delle sillabe corrispondesse in quantità e misura alle regole stabilite sull'esperienza dei sommi cantori, ai quali non potevano disconoscere un senso il più fino e il più delicato.

Ma il progredir è certamente effetto di una maggiore educazione e di ripetute esperienze; e col tempo quelle regole che ben spesso ammettevano eccezioni, perchè non sempre conformi alla natura dei suoni, vennero a modificarsi e a cambiarsi, e finirono per cadere in disuso nelle lingue moderne. L'uso che ne fecero i poeti più celebri fu la ragione suprema di certe quantità sillabiche, e quest'uso, specialmente nei primordi, fu giustificato dalle difficoltà che s'incontrarono nell'espressione dei concetti con parole conformi alla natura dei suoni, per cui anche i genî più poderosi si dovettero più volte trovare a conflitto colla fisica e coll'estetica delle parole e quindi colla filosofia. Di qui le numerose eccezioni che presentarono e presentano tuttora le regole di una buona prosodia. Citerò una regola che riguarda specialmente l'unione delle parole e necessarie lor pause nella lingua latina.

Una sillaba breve che in fin di parola termina per consonante, addiviene lunga se la parola seguente incomincia per consonante. Io concedo che ciò possa esser conforme alla verità fisica quante volte le parole si pronunciano con certa unità in una frase o in un membro di un verso, perchè tra una vocale e l'altra delle due parole trovansi due consonanti che fisicamente importano lunghezza nella pronuncia; ma quando tra una parola e l'altra havvi una pausa, una virgola o due punti, se la sillaba era breve, dovrebbe necessariamente rimaner e considerarsi come tale anche se dopo segue una parola che incominci per consonante. La pausa disunisce le due parole e quindi il suono non viene menomamente da essa alterato perchè equivale ad una quantità negativa o al silenzio. L'*us* di *fugimus* nel seguente verso di Virgilio è separato da *tu* con una pausa di due punti, e perchè dovrebbe considerarsi lungo, se secondo le regole si ritiene breve? — *Nos patriam fugim*us: tu *Tityre lentus in umbra.* —

La sillaba seguente *tu* così disgiunta non può menomamente influire sulla precedente, come questa per lo stesso motivo non può precipitarsi nè appoggiarsi alla seguente.

Ma quali son mai quelle regole di prosodia che non abbiano eccezioni, ed eccezioni tali da non fare a calci collo stesso sentimento, anche quando non vi è alcuna necessità grammaticale che a ciò costringa? Per esempio non si capisce come alcune vocali debbansi ritenere brevi ed altre lunghe, anche quando esprimono suoni semplici, e come una stessa vocale debba variar di valore da una parola all'altra, anche quando è unita alle stesse consonanti, come *tĭbi* e *tībia.* Peggio poi quando una stessa vocale si considera breve se unita ad una consonante forte come *t*, o lunga come *s*, *v*, *f* o viceversa. In oltre l'*u* finale si ritiene sempre lungo — *u semper produc* — e se seguito da *b*, *d*, *t* ed *s* sarà breve — *b*, *d*, *t*, *corripe semper* — invece secondo le leggi fisiche si dovrebbe ritenere il contrario.

Queste regole quantitative in opposizione alla fisica costituzione delle sillabe, nel progresso di tempo, e col formarsi delle lingue moderne, caddero ragionevolmente in disuso, e sursero altri criterî ed altre regole più razionali e più artistiche. Alla misura quantitativa delle sillabe succedette l'accento, che meglio rispecchia la beltà, mette in evidenza non una ma tutte le proprietà e qualità del suono, e nel tempo stesso dà alla parola e alla frase una forma più proporzionata e più simmetrica della quantità, e come vedremo in seguito, apre l'adito alla simmetria e proporzione perfetta dell'accento musicale.

D'altronde la sola misura quantitativa non può esser norma sicura pel poeta; se scopo del medesimo è quello di dilettare colla sonorità delle parole, non capisco come si possano trascurare le altre qualità del suono, che alla parola dànno forma più bella e più appariscente. Succede in poesia quello che accade nella pittura: è certo che colle sole linee, sopra di una tela a fondo uniforme, si possono rappresentare delle figure piacevoli, ma queste acquisteranno sempre vita e beltà se alle linee si aggiungono le ombre e i chiaroscuri, e meglio ancora se si sa trar profitto della tavolozza dei vivaci e variati colori. Nella poesia è l'espressione della forza, che dà vita al movimento quantitativo; e più che mai l'inflessione della voce, nei suoi diversi gradi di gravità e di acutezza, corrisponde alla tavo-

lozza dei colori. Del resto i fatti sono sempre più eloquenti dei detti, e la storia ci dice che gli antichi si giovavano del canto nel poetare, che anzi non si distingueva il poeta dal cantore. Se in seguito i poeti si separarono dalla musica, presero di mira l'accento, che ne è la sua intrinseca ed essenziale manifestazione, e fu un rinunziare al canto per il canto, poichè anche l'accento è un canto come lo chiamarono gli antichi e come tale lo riconoscono i moderni: sebbene diverso sia il canto della favella da quello della musica, come diverso ne è l'accento.

Capo VI.

Delle frasi e del periodo nella favella.

La storia nulla ci dice dell'origine della favella, intendo dire della parola allo stato primitivo, ma è da credersi che al principio le parole fossero monosillabiche e dissilabiche. Ciò si può facilmente argomentare dal linguaggio dei popoli incolti anche al presente, ma più logicamente dal fatto, che per ciascuna lingua nasce spontaneo il bisogno di affidare le parole a certe norme artistiche, perchè la favella assuma forme armoniose che colpiscano colla loro bellezza l'udito. L'armonia delle parole è il pregio estetico più efficace del linguaggio; la fluidità e la grazia delle voci giovano non poco alla facile successione dei concetti che si vogliono esprimere; ad essi porgono vita e forza, e tuttociò giova ad imprimere meglio le cose nella memoria per ritenerle. Ecco perchè la poesia più facilmente e più durevolmente s'apprende di quello che sia la prosa, e questa e quella tanto più muovono l'animo nostro quanto più ad esse sono proprie l'eleganza e la melodia. Cicerone diceva, che i fulmini di Demostene non colpirebbero tanto se non fossero scagliati tra i numeri, cioè con scienza ed arte misurate nei suoni.

La grammatica specialmente ha questo scopo di restringere il numero delle parole, perchè la nostra intelligenza non sia messa alla tortura di ritenere a mente tante espressioni, quanti sono gli oggetti che nel mondo corporeo ed intellettuale, colle loro molteplici circostanze di tempo, di numero e di luogo ci circondano. Nè ciò

basta, imperocchè dopo averne limitati i confini, essa è costretta a dare a queste parole alcune forme che meglio s'imprimono nell'orecchio per la loro origine o per la loro desinenza; perciò usa declinarle o coniugarle, ora cambiarle al principio ed or alla fine di una voce, ora ne prepone ed or ne pospone, or ne tronca ed or ne aggiunge una o più sillabe.

Valgano alcuni esempi che desumerò dalla lingua latina, ciò essendo conforme anche alle altre lingue, quantunque non tutte seguano lo stesso modo. Da *pes* si formano le parole *pedes* e *pedibus*, *bipes pedester*, *pedetentim*, *pedissequus*, *pediculus*, ecc.; da *do* derivano *dedi*, *dedissem*, *donatio*, *donatus*, ecc.; da *dico*, *dicimus*, *praedicimus*, *indicimus*, *contradicere*, *interdicere*, ecc.; da *i* si ha *ire*, *inire*, *praeire*, *adire*, *abire*, ecc., e così dicasi di molte altre che si compongono di preposizioni, di congiunzioni, di avverbi, o di speciali o convenzionali espressioni.

Però nel compor le parole, come di già osservammo, si ebbe in mira di dare alle medesime due forme principali, perchè meglio colpissero l'udito coi diversi loro movimenti e colle diverse qualità di suono, coll'impronta della proporzione e della simmetria fossero di aiuto all'intelligenza delle cose che significano. Di qui la necessità di unire un certo numero di voci in una parola: ma questo numero non dovea esser troppo esiguo nè troppo complesso, perchè l'udito non saprebbe apprezzar ciò che è troppo piccolo, nè ciò che è troppo esteso, poichè le cose piccole ci sfuggono dal senso e le troppo grandi ci sopraffanno. Nella parola e nel canto le voci disgiunte nuocciono alla sonorità, le loro forme non colpiscono l'udito e non si imprimono nella memoria; come le troppo complesse mal si pronunciano, si confondono, e così verificasi il detto, che *pluribus intentus minor est ad singula sensus;* l'udito a tante voci assieme intento non giunge con prontezza a rilevarne le differenze e perciò non le distingue.

Nell'analizzare le parole noi abbiamo rintracciate le proprietà della voce e del suono, e poscia, servendoci del sentimento educato dall'arte, colla sintesi, mano mano e senza accorgercene, siamo giunti a dar una forma vitale alle parole coll'accento, che, compendiando tutte le qualità del suono e della voce, ce le presenta in tutta la loro bellezza. Colla stessa sintesi aggruppando parole di diverso numero di

sillabe si forma il periodo composto, alla sua volta, di membri ed incisi proporzionati tra loro e col tutto. Anche in questo assieme di parole è l'accento che dà vita e bellezza colla sua proporzionata e simmetrica disposizione. Quanto più proporzionate sono le parole, le frasi e le parti del discorso e più simmetrici gli accenti, tanto più armonioso e melodico manifestasi il parlare, il progressivo svolgimento di armonia e sonorità del quale ha il suo principio nella prosa, il suo termine nella poesia, e la perfezione nella musica.

Prima di esaminare la disposizione e l'ordine degli accenti nel discorso, e specialmente nell'arte poetica, che è quella che ha più intimi rapporti colla musica, sarà bene spiegare ciò che intendesi per frase e periodo, protasi ed apodosi del medesimo.

Per frase s'intende un modo di dire, che comprende più parole esprimenti un concetto nella sua essenza e nelle sue qualità, avente un senso compiuto. Questa definizione comprende anche quella della proposizione, imperocchè una frase può avere anche due proposizioni. Mi spiego. Essendo la proposizione un giudizio espresso con parole, e comprendendo un soggetto, un verbo ed un attributo, la frase può racchiudere in sè o due soggetti o due verbi o due attributi. Per esempio: Paolo ama la musica; io posso esprimere due proposizioni in una sola frase, aggiungendo o un altro soggetto, od un altro verbo, od un altro attributo. Così la suddetta frase avrà due proposizioni nei seguenti esempi: 1° Paolo e Giovanni amano la musica; 2° Paolo ama e studia la musica; 3° Paolo ama la poesia e la musica.

Il periodo è il complesso di più proposizioni o di più frasi esprimenti una cosa od un concetto compiuto. Il periodo, parola greca, significa cerchio o circuito; e dalla formazione del cerchio spiegasi l'andamento delle parole nel discorso. Il periodo, secondochè dice Aristotile, è un ciclo di parole il quale condotto fin da principio e proseguito via via, dopo un convenevole spazio ritorna in sè stesso. Qui si adopra la figura di un circolo per significare l'andamento di un periodo di parole, ma io credo che la similitudine di una corda vibrante esprimerebbe anche meglio l'incominciare, il proseguire e la conclusione di un complesso di parole esprimenti un discorso: il che si può vedere analizzando e quindi sintetizzando una linea esprimente il movimento di un circolo e quello di una linea esprimente il movimento di una corda vibrante. La favella e la musica, come

il circolo, hanno un punto di partenza, un allontanamento da questo punto in linea curva ed un ritorno a questo punto per chiudere o concludere. Due sono pertanto le parti principali: 1° l'allontanarsi o l'andata, e 2° il ritorno per concludere. L'andata come il ritorno può esprimere il punto culminante della linea su quella centrale o del diametro del circolo stesso; e quindi i primi due movimenti possono suddividersi, come si può vedere nelle seguenti figure, ove il

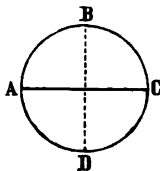
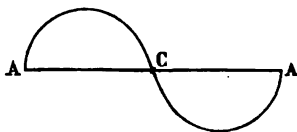



Fig. 1. Fig. 2.

punto di partenza sia A, C il termine di allontanamento, e C A il ritorno. Per conseguenza B D esprimono l'altezza e la bassezza delle due linee di andata e di ritorno. Nella seconda figura è espresso l'andata e il ritorno sulla medesima linea, e le figure 3ª e 4ª esprimono

Fig. 3.

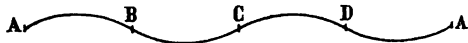



Fig. 4.

il movimento delle corde vibranti, che formano ventri e nodi, i quali esprimono e comprendono i consoni del suono principale dato dalla corda intiera. La corda vibrante esprime perciò meglio del circolo il movimento delle voci nel parlare e dei suoni nella musica. In essa vi ha il principio, il seguito e la conclusione; e la corda rappresenta coi diversi gruppi le diverse voci e i diversi suoni che si succedono in vario ordine di quantità di vibrazioni, in vario grado di forza e di acutezza (poichè i consoni vanno dal grave all'acuto per ordine di consonanza), e collo stesso ordine vanno diminuendo di forza, come meglio vedremo in seguito, e dopo varii movimenti essi concludono nel riposo e nella quiete.

Le parti principali del periodo sono la *protasi* e l'*apodosi;* la protasi, che corrisponde all'andata e alla prima parte del periodo, contiene la proposta del soggetto, e l'apodosi, che corrisponde alla seconda parte, cioè al ritorno o conclusione, comprende la risposta o la conclusione della proposta. Queste due parti, che alla lor volta possono comprendere più proposizioni e più incisi, perchè riescano di gradevole effetto, devono essere proporzionati tra loro per numero di parole, di accenti e di frasi; chè altrimenti mal suonerebbero se alla prima parte complessa e abbondante per numero di parole e di frasi rispondesse la seconda che peccasse di soverchia semplicità e brevità. Anche gli accenti, che donano vita e forza al discorso, dovranno distribuirsi con tal proporzione, in ciascuna parte, ed in tal modo, che nella conclusione lascino soddisfatto completamente il sentimento dell'udito.

Le diverse parti del periodo si riconoscono primieramente dal senso completo delle proposizioni e delle frasi, e dalla natural distinzione delle idee che si imprimono nel periodo e nel discorso stesso; e nella scrittura come nella recitazione, nella declamazione e nel canto si distinguono colla respirazione, e con pause più o meno lunghe. Se la chiarezza del dire richiede un percettibile distacco tra una parola e l'altra (che altrimenti produrrebbero confusione all'orecchio) quanto più non sarà necessaria una simile distinzione tra un membro e l'altro del periodo, e tra un periodo e l'altro del discorso? Quindi se il distacco tra una parola e l'altra deve essere percettibile, più distinto deve essere tra un inciso e l'altro e più ancora tra una parte e l'altra del periodo. Però una tal distinzione dee farsi *cum grano salis* e proporzionatamente tra le parole e le parti del periodo da non distruggere quell'unità di movimento che esigono le diverse parti, quali sono le frasi e gl'incisi, non che l'assieme di queste parti che forma il periodo stesso. L'orecchio è naturalmente portato al bello e perciò ha il sentimento della proporzione e della simmetria, e quindi come sa apprezzare una serie di suoni distribuita e distinta per proporzioni, così sente disgusto di una disposizione di parole divisa a caso e senza alcun nesso fra le parti stesse col tutto, e peggio ancora se oscura o confusa.

Le parole, le proposizioni, le frasi o gl'incisi di un periodo, perchè possano conservar quel senso di unità e di distinzione tra loro, si

dovranno pronunziare di un sol fiato, poichè la ripresa del fiato porta necessariamente un distacco da renderle prive di senso: sarebbero perciò difettosi quegli incisi e quelle frasi espressi con un numero tale di parole, che non si potessero recitare e declamare senza riprendere il fiato. Quello che si dice della declamazione vale anche pel canto, poichè non è lecito recar alcun nocumento alle parole e alle frasi, dal momento che si vuole dare alle medesime, col canto stesso, una forma od una veste più bella.

Non si può al certo essere buoni poeti se prima non si è buoni prosatori, poichè la cultura letteraria incomincia dalla prosa. Non intendo con tale affermazione contraddire a quel detto, *poetae nascuntur;* questo significa in buon volgare che in poesia ed in musica, come pure in tutte le belle arti, è inutile ogni impresa se manca il genio che è dono di natura. Ma il genio solo a che vale? anch'esso non può far da sè, poichè abbisogna di una conveniente educazione e della conoscenza di quel materiale che deve usar nell'opra sua. Anche il poeta dee di necessità conoscere la forza e la espressione dei vocaboli, dee anzi tutto esprimer i suoi concetti con chiarezza e con termini confacienti all'argomento che imprende a cantare, e di tutti gli elementi della prosa scegliere quelli più eleganti e sonori che meglio colpiscono il sentimento. Ma tutto ciò importa, anzitutto, studio della grammatica e della retorica, in una parola, la conoscenza di tutto ciò che la poesia ha di comune colla prosa e ciò che da questa la distingue. Al Parnaso non si ascende di un tratto, ma grado grado, e con fatica.

Ma poichè è mio intento di occuparmi di musica anzichè di letteratura, tralascerò di addurre esempi di prosa, e mi atterrò alla poesia solo per quella parte che ha intimi rapporti col canto, e della quale restano tradizioni e scritti, sebbene non in gran copia, conservatici dalla chiesa cattolica, per opera specialmente di S. Ambrogio e di S. Gregorio Magno.

Capo VII.

Della poesia e suoi primordii.

I primi esempi di poesia tramandataci dalla Storia Sacra, sono quelli scritti da Mosè. Il cantico è la prima forma poetica che si conosca, consecrato a magnificare i portenti operati da Dio a vantaggio del popolo d'Isdraele. Ciò però non significa che prima di Mosè non si fossero composte altre poesie ed altri cantici; dalla Genesi, scritta dallo stesso Mosè, apparisce chiaramente come per celebrare avvenimenti di letizia si usassero i cantici. Labano appunto rimproverò Giacobbe di esser fuggito con le sue figlie, che si era prese per mogli, senza che egli avesse potuto accompagnarlo con festa e cantici e timpani e cetre: *cum gaudio et canticis, et tympanis et citharis.*

Al cantico tenne dietro il salmo, e di questo le prime memorie si trovano nel libro dei Giudici, allorchè Debora ebbe riportata vittoria su Sisara; ma questa forma di poesia non doveva esser diversa dal cantico se non per il fine al quale era diretto, e per gli strumenti coi quali si accompagnava il cantico o il salmo stesso. Di questo genere di poesie fu sommo cantore Davidde, che al suono della cetra, dell'arpa e del salterio tesseva le lodi al Signore, lo invocava nelle tribolazioni, nelle necessità sue e del suo popolo. Nè fu solamente vate di cantici e di salmi ma eziandio di inni, e infatti si legge nel libro secondo dei Paralipomeni, che nella dedica del tempio fatta da Salomone, i sacerdoti cantavano gli inni di Davidde: *hymnos David.* L'inno era una manifestazione del gaudio, della letizia e della lode verso Dio pei beneficî ricevuti. Queste poesie avevano pressochè la medesima forma letteraria e si chiamavano col nome generico di *carme* perchè si cantavano con l'accompagnamento di diversi strumenti. Questo costume antichissimo si mantenne per una lunga serie di secoli; e i greci e i latini quantunque variassero la forma letteraria, e ideassero poesie di vario metro e quantità, pur usarono il canto cogli strumenti musicali; e se gli Ebrei

accompagnarono le lor poesie colla cetra, coll'organo e col salterio, i greci e i latini l'accompagnarono colla lira, colla zampogna e col liuto.

Il salterio di Davidde è la raccolta di sacre canzoni con cui l'antica chiesa fu solita celebrare le lodi di Dio, rendergli grazia dei benefici ricevuti, implorare la misericordia divina nelle necessità, esaltare la santità della legge, ed accendere nel cuore di tutti l'amore, la riconoscenza, rammentando le opre grandi del Signore, e particolarmente i prodigi dell'amorosa Provvidenza verso il popolo d'Isdraele. Cosicchè antichissimo fu presso gli Ebrei il costume di trasmettere ai posteri le memorie dei grandi avvenimenti per mezzo dei cantici, i quali, per la dolcezza ed armonia del verso, per l' allettamento dello stile enfatico e pel canto stesso, s'imprimevano nella mente fin dalla prima età, ed erano così un comodo e sicuro mezzo di conservare il deposito della storia e di tramandarla alle future generazioni.

Quali fossero le norme seguìte dagli Ebrei nel poetare e nel cantare, e di quali suoni si componessero i loro strumenti s'ignora affatto; ma senza tema di errare si può asserire che essi furono i primi maestri e perciò anche i primi inventori del canto e della poesia. Il cantico di Mosè è il primo esempio di poesia che registri la storia, e prescindendo dalla rivelazione, questo cantico non si presenta sotto forma rude e primitiva, ma rivela una cultura letteraria non comune, e può dirsi il risultato del genio e dell'esperienza conseguentemente a norme precise stabilite dai vati che successero a Iubal. Il primo versetto del suddetto cantico nella sua lingua originale presenta una sonorità non inferiore ad alcuni versi greci e latini, e vi si riscontrano due parole che fanno rima, disposte a proporzionata distanza. Duolmi di non conoscere la lingua ebraica, e perciò di non poter rilevare quei caratteri e quegli effetti fonici dai quali si distingue la poesia dalla prosa; ma io son d'avviso che uno studio paziente sulle parole, sperimentando le qualità dei suoni che si sintetizzano nell'accento, ci darebbe se non altro quegli intimi rapporti e relazioni che passano tra la poesia delle diverse lingue, che certamente discende dalla prima sorgente ebraica.

Dalla traduzione che usasi al presente non può rilevarsi la misura delle sillabe e delle parole nè la quantità delle voci, nè può sapersi se la pronuncia o la declamazione corrisponda in qualche modo al

canto o declamazione primitiva (1). Si può però apprezzare una certa qual proporzione delle frasi e dei versetti tra loro e una buona ed armoniosa disposizione degli accenti, e più che mai quell'ammirevole stile enfatico e figurato da cui trasparisce la vera poesia di concetto. I versetti, sia dei cantici che dei salmi, si distinguono in due parti che potrebbero considerarsi come la *protasi* e l'*apodosi* del periodo; e nel canto tramandatoci dalla Chiesa cattolica, e che è lecito credere fosse modellato su quello della sinagoga ai tempi degli Apostoli, vengono divisi per mezzo di un asterisco per indicare ove la melodia dei diversi modi di salmodiare fa la sua prima cadenza.

Io però penso che ciascun versetto dei cantici e dei salmi, o delle lamentazioni ed orazione di Geremia, ecc. corrisponda ad una strofa composta di due versi, e che vi sieno perciò strofe composte di due, tre e più versi: di questo mio asserto ne trovo una prova di fatto in alcuni salmi, specialmente nel salmo 111, *Beatus vir qui timet Dominum* *. Questo salmo si compone di 9 versetti e ciascun versetto è diviso in due, e numerati, per così dire, secondo l'ordine delle lettere ebree, da formare perciò 18 versi. In oltre ciascuna lettera dell'alfabeto corrisponde al principio di ciascun versetto, ed essendo l'*Aleph* la prima lettera, la parola *Beatus* in lingua ebraica corrisponde ad una parola che incomincia per *Aleph*, e la seconda parte del versetto *in mandatis eius volet nimis* incomincia con lettera *Beth*, che serve di numero e indica l'incominciare dell'altro verso.

Invece nel salmo 118, *Beati immaculati in via *: qui ambulant in lege Domini*, la numerazione comprende otto versetti per ciascuna lettera dell'alfabeto ebraico, ed anche qui, come nelle lamentazioni di Geremia, la lettera dell'alfabeto indica quella lettera con cui incomincia il primo verso della strofa. Nelle lamentazioni di Geremia le indicazioni alfabetiche hanno due forme diverse, come diversi sono i versetti in proporzione di quelli dei *cantici*, dei *salmi* e dell'*orazione* stessa, che segue le lamentazioni. I versetti del *capo primo*,

---

(1) Ecco la versione latina del primo cantico scritto da Mosè, *Esodo*, Cap. XV, vers. 1:

Tunc cecinit Moyses et filii Isdrael carmen hoc Domino et dixerunt:

« *Cantemus Domino: gloriose enim magnificatus est:* * *equum et ascensorem* « *dejecit in mare* ».

secondo e *quarto* delle lamentazioni sono più lunghi di quelli dei cantici e dei salmi e dell'orazione suddetta; e perciò osservandone la proporzione si deve necessariamente concludere, che tali versetti o sono di misura diversa e perciò composti di più versi, o di versi di forma più lunga. Le divisioni del capo terzo delle lamentazioni sono invece brevissime, e senza tema di errare si può asserire che corrispondono ad un terzo di quelle degli altri tre capi. La lamentazione del *terzo*, *Ego vir videns*..., dà certamente l'unità di misura dei versetti delle lamentazioni, sia che si consideri la numerazione o indicazione alfabetica, sia che si rimiri la quantità delle parole e la proporzione delle frasi. Nel capo terzo le indicazioni alfabetiche si ripetono costantemente per tre volte e sono perciò in tutto 66, mentre negli altri capi seguono l'ordine alfabetico ebraico senza ripetersi; e perciò i versetti sono 22, corrispondenti alle lettere dell'alfabeto ebraico, e sono la terza parte di 66 (1).

Un'altra prova comprovante il mio asserto, sebbene indiretta, si ha nella liturgia della Chiesa cattolica. Essa usava, specialmente nei primi secoli, alternare il canto tra i sacerdoti e il popolo, come nel graduale e nel *tractus* che segue. Le parole sono prese dai cantici e dai salmi o dagli inni della Sacra Scrittura; il coro cantava i ℣ versetti ed il popolo la ℟ risposta. La risposta alcune volte era un versetto intiero, che si ripeteva a guisa di ritornello dopo un versetto del coro, ed altre volte corrispondeva alla seconda parte di un versetto, come si usa anche nelle ore canoniche di Prima, Terza, Sesta, Nona e a Completorio.

Il canto delle lamentazioni non potea certamente corrispondere a quello dei cantici e dei salmi, poichè nol comportava nè il soggetto, nè la misura dei versetti o delle strofe; e ciò si può anche dedurre dal fatto che la Chiesa cattolica per queste usò sempre cantilene speciali. Gli stessi cantici, gli stessi salmi e le orazioni avevano varie cantilene, a quella guisa forse dei varii modi delle stesse can-

---

(1) I versetti nelle traduzioni di S. Girolamo e dei LXX sono numerati, e nondimeno ve ne sono di quelli divisi in due, non coll'asterisco, ma col punto e ritornando a capo, come si trattasse di altro verso; e di più tra gli stessi traduttori varia talvolta la divisione degli stessi versetti, il che mostra sempre più che si tratta di *strofe*, che comprendono due o più versicoli.

tate greche, o delle tonalità o dei modi usati dalla chiesa cattolica. Ciò si deduce dal fatto, che lo stesso re David scrisse varii salmi affidandoli or ad Idithun, ed or ad Asaph famosi cantori e maestri di musica: ed è opinione di S. Girolamo e di altri Padri della Chiesa che a costoro li affidasse perchè li mettessero in musica. Anzi il salmo 52° si dice composto *sul Macleth*, che si crede fosse uno strumento speciale sul quale si doveva cantare il detto salmo.

Si deduce altresì che i compositori ebrei usassero di frequente incominciare i loro versi con lettere, ed anche con parole obbligate. Frequentissimi esempi s'incontrano nei salmi, ma merita speciale menzione l'ultimo salmo, il CL, in cui David esorta a cantare le lodi di Dio al suono di musicali strumenti, non che il cantico di Anania, Misael ed Azzaria, che trovasi al capo III di Daniele. Oltre a ciò neppur la rima e i ritornelli erano ignorati da essi, come può vedersi nel salmo CXVII e nel citato cantico dei tre fanciulli nel detto capo III di Daniele, per non dire del Cantico di Mosè e di altri non pochi esempi che riscontransi nelle Sacre Scritture.

Comunque sia, nei cantici, nei salmi, nelle lamentazioni e nelle orazioni, le frasi e gl'incisi sono sempre proporzionati alla capacità dell'organo vocale. Dovendosi cantare non sarebbero stati conformi alla sonorità richiesta, se per necessità di respiro avessero dovuto rompere o interrompere le forme melodiche, sulle quali erano foggiati i versi. Il compositore non potea trascurar norme così fondamentali del carme, e di fatto noi vediamo che non solo gli Ebrei, ma eziandio i Greci e i Latini osservarono fedelmente queste regole o tradizioni.

Presso i greci e i latini, e presso tutti i popoli moderni i versi sono certamente di varie misure e di varie forme; i versi perciò, se sono di pochi piedi o parole da non sorpassare le otto o le nove sillabe, ordinariamente non hanno pause e si possono quindi declamare o cantare tutte di un fiato, come si possono esprimere con una sola frase; ma se superano le dieci sillabe si rende necessario il respiro e la pausa nel verso stesso. Di fatti i versi pentametri ed esametri, i saffici, gli asclepiadei, i giambici trimetrici, sia nel greco che nel latino, sono composti di due parti, e perciò sono divisi o da una pausa o da una cesura con pausa. Anche nella poesia italiana, che più o meno imitò le forme greche e latine, si osservano queste

regole non solo nel canto, ma eziandio nella declamazione. Anzi queste divisioni sono così essenziali, che, non usandole, il verso prende un carattere ed una sonorità diversa. In vero, alcuni modernissimi, amanti di letteratura greca e latina più che di vera ed armoniosa poesia, seguaci perciò di una forma astratta anzichè concreta, volendo tradurre in poesia italiana le forme greche e latine, non tenendo nel dovuto conto queste pause o queste cesure (fidandosi solo del numero e quantità delle sillabe e di una certa disposizione degli accenti) non riuscirono ad ottener pari sonorità, quantunque disponessero di un materiale più musicale del greco e del latino.

Dagli Ebrei presero certamente le mosse del cantare e del poetare tutti gli altri popoli, non esclusi i colti Greci: idearono questi altre foggie, altri versi, stabilirono regole di prosodia, ma è sempre vero che *facile est addere inventis* e quindi il merito maggiore si deve alla poesia ebraica che di lunga mano precedette la greca. Nel leggere le sacre scritture si resta meravigliati del grado di cultura poetico musicale di quel popolo. I Leviti soprattutto, come si rileva dai Paralipomeni, Cap. XV, passavano la lor vita nello studio del canto e degli svariatissimi strumenti che usavano nel tempio; ed erano così celebri, che anche nella schiavitù, alla vista dei loro strumenti che tenevano appesi ai salci sulle rive dell'Eufrate e del Tigri, venivano invitati dai babilonesi a far sentire un inno di quelli che erano soliti cantare in Sionne. Del resto è a tutti noto come, non solo i Sacerdoti e i Leviti del popolo ebreo, ma eziandio quelli della Chiesa cattolica dai primi secoli fino a questi ultimi tempi, fossero i migliori cantori e musicisti. La musica e la poesia erano specialmente consacrate al culto, come i doni più belli che avesse ricevuto l'uomo dal Creatore. Ecco il perchè la Chiesa la volle consacrata alla celebrazione dei divini misteri, e da essa ne ripeteva la maggior solennità e il maggiore decoro, e ne inculcava sempre, ed anzi ne prescriveva, lo studio ai Sacerdoti ed ai suoi Leviti.

Nella Sacra Scrittura si parla genericamente, ed in molti luoghi, di cantici, di salmi, di inni, non che di un numero svariatissimo di strumenti musicali, di cui servivansi per accompagnare il canto, e di altri ancora o usati in guerra o in feste profane nuziali e danzanti; ma nulla si sa delle norme seguìte in comporre poesie, nè della disposizione dei suoni di ciascun istrumento. Tutto era tradizionale

a quei tempi, e non per anche si era sperimentata la scienza nei suoi segreti acustici, almen che si sappia, e quindi sarebbe ora vana fatica il perdersi in congetture ed in ipotesi all'infuori di quelle che si possono argomentare dall'andamento naturale e genetico della poesia stessa e della musica. Della poesia greca e latina restano alcune regole di prosodia fondate più nell'uso che nella scienza e che nella poesia delle lingue moderne più non si usano. Del canto, dell'accento e del modo di declamare i carmi siamo rimasti al buio. La Chiesa cattolica è la sola che di tante antichità ha proseguite le tradizioni affidandole alla liturgia. Della poesia ebraica si servì per meglio celebrare i misteri della Redenzione, molto più che di un tanto evento ne sono un profetico annunzio; la conservò gelosamente e a questa aggiunse inni e sequenze foggiate alla maniera greca e latina: e perciò tutto fa credere, che il canto e la melodia trasmessaci fedelmente, mercè l'opera solerte dei primi sommi Pontefici e dei primi Padri della Chiesa, specialmente di S. Ambrogio, di S. Agostino, di S. Damaso e di S. Gregorio Magno, sia la continuazione del canto e della melodia degli Ebrei e dei Greci. E ciò è tanto più ragionevole se si considera, che gli Apostoli, nati ed avvezzi alle costumanze religiose ebraiche, vollero conservare tutto ciò che avesse relazione col compimento delle profezie e del culto mosaico. Si sa di S. Giacomo che, dimorando in Gerusalemme, seguitò a frequentare il tempio fino al giorno del suo martirio; e di S. Pietro che ascendendo al tempio nell'*ora nona dell'orazione* con S. Giovanni sanò un povero storpio; e di tanti altri fatti relativi alle pratiche religiose e al culto da cui derivò quello del cristianesimo.

Il canto della liturgia cattolica è pertanto il più antico ed il più autentico che siasi affidato alla scrittura. Questa non era capace di esprimere tutte le finezze del canto e della poesia, come non lo fu neppure in seguito, quantunque progredisse notevolmente; e perciò non è a meravigliarsi se la Chiesa cattolica non potè tramandarci tutti i ritrovati del canto ebraico e greco, e se fu costretta ad affidare alla tradizione anche quelle innovazioni che vi introdusse in seguito di tempo. È però da ritenersi che le cose essenziali abbiano seguìto passo passo il progredir della scienza, dell'arte e della scrittura; poichè il risultato di tante esperienze e di tante fatiche non si dimentica sì facilmente, che anzi si conserva e si accresce con quei mezzi di cui possono disporre la scienza e l'arte.

Sul canto liturgico della Chiesa cattolica specialmente mi appoggerò nel dimostrare la vera genesi della musica, poichè questo comprende il canto proprio della prosa, sia esso sillabico o recitativo, e quello proprio della poesia: e da questo non sarà difficil cosa passare alla dimostrazione di quello più proporzionato e simmetrico, e perciò il più bello, insito nel suono stesso indipendentemente dalla prosa e dalla poesia. Per riuscire però a quest'intento dopo aver spiegate le proprietà dei suoni, relativamente alla parola, come strumento che serve a farsi intendere all'intelligenza e nel tempo stesso alla piacevolezza del sentimento, ora dovrò mostrarvi queste proprietà dei suoni nel senso inverso, cioè come strumento diretto di piacevolezza e nel tempo stesso come mezzo di comunicar con l'intelligenza. A tal fine dovrò esaminare le proprietà dei suoni in astratto ed in sè, osservarne i movimenti, la loro diversa forza, quantità e grado, ricercarne le relazioni che passano tra queste proprietà e le sensazioni piacevoli. Dovrà ricercar coll'analisi i principî fondamentali del bello, e ritrovati che sieno, percorrendo inversamente la stessa strada, per mezzo della sintesi, verrò applicandoli alle parole per far conoscere a quali condizioni esse dovranno adattarsi, e di quali ornamenti acconciarsi, affinchè appariscano a noi non solo nella loro verità ma principalmente nella lor bellezza.

Fin qui noi abbiamo esaminato la voce come sensazione che colpisce l'udito allo scopo di parlar all'intelligenza; ma l'uomo che è intelligente e sensibile vuol eziandio raggiungere il bello e perciò si studia di render piacevole la parola; e noi abbiam già veduto come abbia fatto a raggiungere questo secondo scopo. Ora è necessario che ci occupiamo direttamente ed espressamente della sensazione in quanto può piacere all'udito, per trovare ove consiste la ragione del bello che è lo scopo dell'artista. Il suono nella parola dovendo esprimere la realtà delle cose e delle idee all'intelletto, resta, per così dire, inceppato dalla necessità di doversi mostrare sotto svariatissime forme dalle quali vien distratta la nostra attenzione e il nostro gusto pel bello. Chi parla ha per scopo di esser creduto, *credidi propter quod locutus sum*, e chi canta ha quello di dilettare; quindi non tutte le forme che esprimono la verità possono esprimere il bello, e piacere. Ricerchiamo adunque nel canto e nei suoi elementi quelle forme che son proprie del bello.

(*Continua*).

B. GRASSI-LANDI.

Baldassare Galuppi.

(1706—1785)

Étude bibliographique sur ses œuvres dramatiques.

I.

A quelques lieues de Venise se trouve une île pauvre et misérable, où règne une misère sordide, mais dont les habitants conservent encore de nos jours l'ancien type vénitien, remarquable par sa beauté classique; le dialecte parlé dans cette île est particulièrement intéressant, à tel point que les habitants se font facilement remarquer par leur accent, si l'on en croît un témoignage tout-à-fait récent (1).

C'est dans cette île, l'île de Burano, que naquit en 1706 (2) Baldassare Galuppi, surnommé *il Buranello*, du nom du lieu de sa naissance. Sur l'enfance de ce fécond compositeur, nous ne trouvons

(1) « Il soprannome di *Buranello* gli venne dal luogo ove nacque, povera isola della laguna veneta, piena di una miseria nera e sordida, ma buona, rassegnata, pacifica. Qui, in questo paese sudicio e insalubre, il popolo conserva stupendamente il vecchio tipo veneto, tipo schiettamente latino, con prominenze e infossature magnifiche, mascelle forti e fronte quadra. Certi visi di pescatori sbarbati ricordano i personaggi ritratti dagli antichi pittori veneti, particolarmente da Gentile Bellini e Carpaccio. Le donne, brune e svelte di forme, hanno occhi raggianti e profondi, guance, bocca e fronte di sì perfetta linea, da somigliare le più famose bellezze greche e orientali. Parlano il dialetto con una curiosa cantilena, in cui le vocali si allungano e si adoppiano sotto l'azione dell'accento in modo singolarissimo, tale che un buranello è riconosciuto dai veneziani appena apre bocca ». Article de M. P. Molmenti dans la *Gazzetta musicale di Milano*, 54e année, n. 7.

(2) Le 13 octobre, d'après le *Lexique* de Mendel.

point d'autres détails que ceux déjà connus par les biographies de Fétis, Mendel, Caffi, etc. Au surplus, nos recherches ne porteront pas autant sur ce point, mais plutôt sur les œuvres théâtrales du Buranello, dont la bibliographie est encore actuellement à faire. Sans pouvoir donner une liste absolument complète de celles-ci, — ce qui est impossible à faire loin des lieux qui furent le théâtre des succès de Galuppi, — nous avons du moins la prétention de ne donner, dans ce travail, que des renseignements d'une scrupuleuse exactitude.

A peine âgé de seize ans, le jeune Galuppi voulut aborder la scène, et il fit représenter, en 1722, dans un des petits théâtres de Venise, un opéra bouffe, qui avait pour titre: *La fede nell'incostanza ossia Gli amici rivali* (1). Ce premier essai fut outrageusement sifflé; l'auteur ne se découragea pas néammoins, et il étudia alors le contrepoint, pendant plusieurs années, au Conservatoire *degli Incurabili*, sous la direction d'Antonio Lotti, où il eût, parmi ses condisciples, G. B. Pescetti, avec qui il se lia d'amitié. Toujours tourmenté du désir d'écrire pour la scène, Galuppi se mit à travailler, en collaboration avec Pescetti, à une œuvre intitulée: *Gli odii delusi dal sangue*, qui fut représentée à la fin du carnaval de l'année 1728 au théâtre St. Ange, à Venise. Le texte de cet opéra avait pour auteur Antonio Maria Lucchini, librettiste de talent, qui avait déjà fourni des livrets à Lotti, Albinoni, Giov. Porta et Vivaldi. Pescetti avait mis en musique le 2e acte de la pièce; Galuppi s'était chargé du 1r et du 3e acte.

Il est à présumer que cette œuvre fut accueillie favorablement, car les deux amis continuèrent à travailler en commun; moins d'une année plus tard, ils donnèrent, au théâtre St. Samuel, pendant la foire de l'Ascension, une pastorale en trois actes, intitulée *Dorinda*. D'après Burney, le texte de cette pastorale est de Benedetto Marcello (2), c'est encore une inexactitude (cfr. note 1); l'auteur

(1) A ce propos nous relèverons une erreur de Burney, qui dit: « His two first operas: *La Fede nell'Inconstanza*, for Brescia, and *Gli Amici rivali*, for Venice, were produced in 1722 » (*History of Music*, IV, 539). Comme on le voit, ce sont deux titres différents d'une œuvre unique.

(2) « This year the composed the opera of *Dorinda*, written by the celebrated dilettante Marcello, in partnership » (*Op. cit.*, IV, 538). Tout le monde a reproduit cette erreur.

du livret de la *Dorinda* étant Benedetto Pasqualigo, noble vénitien et auteur dramatique estimé (1).

Cette nouvelle œuvre paraît avoir eu beaucoup de succès, car nous voyons alors Galuppi se lancer résolument dans la lutte, sans collaborateur; à partir de 1728, il composa un, deux, quelquefois cinq opéras chaque année, jusque dans les dernières années de sa vie, faisant ainsi preuve d'une fécondité prodigieuse et d'une verve inépuisable, principalement dans les opéras bouffes. Il écrivait, pour ainsi dire, au courant de plume, et ses autographes musicaux (2) ont peu de ratures.

Nous allons donc, pour le moment, suivre Galuppi dans sa carrière féconde, pour autant du moins que les documents le permettent aujourd'hui.

1730. — *L'odio placato,* opéra en trois actes de Francesco Silvani. — Venise, théâtre St. Ange.

1733. — *Argenide,* opéra en trois actes de Girolamo Giusti. — Venise, St. Ange, carnaval. — Repris en 1738.

L'ambizione depressa, opéra en trois actes. — Venise, St. Ange, foire de l'Ascension.

1734. — *Tamiri,* opéra en trois actes de Bartolomeo Vitturi. — Venise, St. Ange, automne.

La ninfa Apollo, pastorale en trois actes de Fr. de Leumene. — Venise, théâtre St. Samuel, foire de l'Ascension.

1735. — *Ergilda,* opéra en trois actes de Bart. Vitturi. — Venise, St. Ange, automne.

Elisa, regina di Tiro, opéra en trois actes de Zeno et P. Pariati. — Venise, St. Ange, carnaval.

1737. — *Ciro riconosciuto,* opéra en trois actes de Métastase. — Venise, St. Ange, carnaval.

Alvilda, opéra en trois actes. — Venise, St. Samuel, foire de l'Ascension.

---

(1) Nous connaissons, de cet auteur dramatique, les livrets de *Giulio Flavio Crispo, Ifigenia in Tauride, Antigona, Cimene, il Pastor fido, Mitridate vincitor di se stesso, Berenice,* etc.

(2) La Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles en contient un assez grand nombre.

Le livret primitif, de Zeno, était celui de *L'amor generoso;* il fut adapté par Domenico Lolli.

1738. — *Issipile,* opéra en trois actes de Métastase. — A Turin; en 1755 au théâtre Grand-Ducal, à Parme.

1740. — *Adriano in Siria,* opéra en trois actes de Métastase. — A Turin; puis à Venise en 1760 (théâtre St. Sauveur, foire de l'Ascension).

Oronte, re dei Sciti, opéra en trois actes de Goldoni. — Venise, théâtre St. Jean-Chrysostôme, carnaval.

Gustavo I, re di Svezia, opéra en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Samuel, foire de l'Ascension.

1741. — *Berenice,* opéra en trois actes. — Venise, St. Ange, foire de l'Ascension.

Dernier opéra représenté en Italie avant le départ de Galuppi pour l'Angleterre, d'où il ne revint qu'en 1743. Nous nous occupons spécialement, plus loin, des œuvres de Galuppi représentées en Angleterre.

1745. — *La forza d'amore,* opéra bouffe en trois actes de P. Panicelli. — Venise, théâtre St. Cassien.

1747. — *Arminio,* opéra en trois actes de Antonio Salvi. — Venise, St. Cassien, automne.

1750. — *La vittoria d'Imeneo,* fête théâtrale représentée à Turin à l'occasion des noces du duc Amédée de Savoie avec l'infante d'Espagne Marie-Antoine-Ferdinande. — Poésie de Giuseppe Bartoli.

Le livret qui a été publié à cette occasion est enrichi de plusieurs gravures remarquables de J. B. Lebas. La Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles en possède un bel exemplaire.

Il mondo alla roversa (1), opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Cassien, automne; repris pendant le carnaval de l'année 1753 au théâtre St. Samuel; joué à Modène et à Bologne en 1756, etc.

---

(1) Aussi appelé *Il regno delle donne* et *Le donne che comendano.*

Alcimena, principessa delle Isole fortunate, opéra en trois actes de l'abbé Pietro Chiari. — Venise, St. Cassien, carnaval.

Arcifanfano, re dei matti, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, théâtre St. Moïse, carnaval; repris l'année suivante au même théâtre, et au théâtre St. Samuel pendant le carnaval de l'année 1755; joué à Modène en 1755, à Bologne en 1756, etc.

Il mondo della luna, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Moïse, carnaval; joué à Rome en 1574, à Bologne en 1755, etc.

Il paese della cucagna, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Moïse, foire de l'Ascension.

1751. — *Dario,* opéra en trois actes de Zeno. — A Turin.

Artaserse, opéra en trois actes de Métastase. — Représenté pour la première fois pour l'ouverture du Nouveau-Théâtre de Padoue (1) le 11 juin 1751; plus tard, à Venise, en 1754 et 1761.

Antigona in Tebe, opéra en trois actes, au théâtre *delle Dame,* à Rome, pendant le carnaval de l'année 1751; représenté plus tard à Venise, pendant l'automne de l'année 1754, au théâtre St. Moïse, et à Naples, pendant la saison d'été de l'année 1755, au théâtre St. Charles (2).

Semiramide riconosciuta, opéra en trois actes de Métastase. — A Bologne.

La mascherata, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Cassien, carnaval.

Il conte Caramella, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Samuel, automne; joué à Bologne en 1755.

1752. — *Le virtuose ridicole,* opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Samuel, carnaval; représenté a Modène en 1756.

1753. — *I bagni d'Abano,* opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Samuel, carnaval.

---

(1) Il est probable que l'*Artaserse* avait été composée « sur commande » par Galuppi pour l'ouverture de ce théâtre, car il vint diriger lui-même la première exécution de son œuvre. Cf. Leoni, *Dell'arte e del Teatro Nuovo di Padova,*

(2) *Antigona in Tebe* est la seule œuvre du Buranello que j'ai rencontrée parmi nos livrets napolitains de l'époque.

La calamità dei cuori, opéra bouffe en trois actes de Goldoni, — Venise, St. Samuel, carnaval; joué à Bologne en 1755, à Modène en 1759, etc.

1754. — *Il filosofo di campagna,* opéra bouffe en trois actes de Goldoni.

Cette œuvre est, sans conteste, celle de tous les opéras bouffes de Galuppi qui obtint le succès le plus général. Représenté pour la première fois à Venise, au théâtre St. Samuel, pendant l'automne de l'année 1754, il fut repris deux ans plus tard au même théâtre; en 1761, au théâtre St. Ange, il fut également représenté sous le titre de *La serva astuta;* le livret, resserré en deux actes, était alors devenu un simple intermède en deux parties.

Il filosofo di campagna fut joué dans un grand nombre de villes en Italie; nous en avons des livrets de Rome, 1756, de Modène, 1758; pour ne citer que Bologne, nous en rencontrons des représentations en 1754, 1756, 1761, 1770, à Parme, en 1758, 1770, etc.; Nous parlerons plus loin des représentations de cette œuvre données par la famille De Amicis.

Demofonte, opéra en trois actes de Métastase.

Nous avons un livret de Rome, 1754, sans pouvoir assurer qu'il y ait eu des représentations antérieures; cette œuvre a aussi été jouée à Padoue en 1758.

Alessandro nelle Indie, opéra en trois actes de Métastase. — Parme, au théâtre Ducal; plus tard à Venise, au théâtre St. Samuel en 1755, pendant la foire de l'Ascension.

1755. — *La diavolessa,* opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Samuel, automne.

Des représentations de cette pièce furent données à Bologne en 1758, mais la censure ecclésiastique fit changer le titre de l'œuvre, qui fut alors intitulée *Don Pappone.* La musique était de Galuppi, avec quelques morceaux de la composition de N. Calandro.

Il povero superbo, opéra bouffe en trois actes (1). — Venise, St. Samuel, carnaval.

(1) M. Taddeo Wiel, dans son précieux catalogue *I teatri veneziani del settecento,* dit que le texte du *Povero superbo* est de Goldoni; or je l'ai vainement cherché dans les œuvres complètes de ce fameux librettiste, qui égale Galuppi par sa fécondité.

Le nozze, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Représenté pour la première fois à Bologne; plus tard à Venise (St. Samuel, carnaval de 1757), à Rome (Printemps de 1757), à Parme et à Modène (1758), etc.

Cet ouvrage est aussi connu sous le titre de *Le nosse di Dorina,* du nom de l'héroïne de la pièce, et aussi pour le distinguer de l'œuvre suivante.

1756. — *Le nozze di Paride,* spectacle poétique et musical (1) de l'abbé Pietro Chiari. — Venise, St. Jean-Chrysostôme, automne.

Le pescatrici, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Représenté à Modène, en 1756, au théâtre Rangoni, et à Rome, resserré en deux actes, en 1758.

1757. — *Sesostri,* opéra en trois actes, de Zeno et Pietro Pariati. — Venise, St. Benoît, automne.

1758. — *Il protettore alla moda,* opéra bouffe en trois actes.
La costanza trionfante, opéra en trois actes.

Ces deux œuvres ne me sont connues que par l'ouvrage de C. Ricci: *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII,* qui les indique comme ayant été représentées dans cette ville en 1758.

1760. — *La clemenza di Tito,* opéra en trois actes de Métastase. — A Turin.

L'amante di tutte, opéra bouffe en trois actes du fils de Galuppi (2). — Venise, St. Moïse, automne; joué à Bologne en 1762, à Parme en 1763, etc.

Solimano, opéra en trois actes de Ambrogio Migliavacca. — Padoue, 1760.

1761. — *I tre amanti ridicoli,* opéra bouffe en trois actes du fils de Galuppi. — Venise, St. Moïse, carnaval. — Joué dès la même année à Bologne, en 1762 à Parme, en 1763 à Modène, etc.

Il caffè di campagna, opéra bouffe en trois actes de l'abbé P. Chiari. — Venise, S. Moïse, automne.

(1) D'après le livret.
(2) Il faisait partie de l'Académie des Arcades, où il portait le nom de Ageo Liteo.

Demetrio, opéra en trois actes de Métastase.

Muzio Scevola, opéra en trois actes. — Joués tous deux cette même année à Padoue (1).

Ipermestra, opéra en trois actes de Métastase. — Venise, St. Sauveur, foire de l'Ascension.

1762. — *Antigono*, opéra en trois actes de Métastase. — Venise, St. Benoît, carnaval (2).

Il Re pastore, opéra en trois actes de Métastase. — Parme, theâtre Ducal, printemps de 1762; Rome, 1769, avec le livret resserré en deux actes.

Viriate, opéra en trois actes (3). — Venise, St. Sauveur, foire de l'Ascension.

Il marchese villano, opéra bouffe en trois actes de l'abbé P. Chiari. — Venise, St. Moïse, automne; joué la même année à Bologne.

L'uomo femmina, opéra bouffe en trois actes. — Venise St. Moïse, automne.

1763. — *Il puntiglio amoroso,* opéra bouffe en trois actes. — Venise, St. Moïse, carnaval.

Il Re alla caccia, opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Samuel, automne; représenté à Bologne en 1769.

Arianna e Teseo, opéra en trois actes de Pietro Pariati. — A Padoue (4), en 1763, et à Venise, au théâtre St. Benoît, pendant le carnaval de l'année 1769.

1764. — *La donna di governo,* opéra bouffe en trois actes de Goldoni. — Venise, St. Moïse, automne.

Didone abbandonata, opéra en trois actes de Métastase. — Venise, St. Benoît, carnaval.

Cet opéra obtint dans la suite un immense succès à St. Pétersbourg.

Caio Mario, opéra en trois actes de l'abbé Gaetano Roccaforte. — Venise, St. Jean-Chrysostôme, foire de l'Ascension.

Sofonisba, opéra en trois actes de Mattia Verazzi. — A Turin.

---

(1) Leoni, *Op. cit.*

(2) Cet opéra avait été représenté à Londres dès 1746.

(3) Texte de Métastase, dit Wiel (*Op. cit*); c'est une erreur.

(4) Cette œuvre avait été représentée à Londres en 1760.

1765. — *La partenza ed il ritorno dei marinari,* opéra bouffe en trois actes. — Venise, St. Moïse, carnaval; représenté à Bologne l'année suivante.

Avec la permission du Sénat Vénitien, Galuppi partit, en 1765, pour St. Pétersbourg, où il était appelé par l'impératrice Catherine II. Nous n'avons que peu de renseignements sur ce voyage; d'après Fétis (*Biographie universelle des Musiciens,* 2e édit., t. III, p. 394), le premier opéra que Galuppi donna à la Cour de la Grande Catherine fut sa *Didone abbandonata*, dont nous avons parlé plus haut. Une seule œuvre nouvelle fut donnée par le Buranello à St. Pétersbourg, *Ifigenia in Tauride*, opéra en trois actes, dont la partition se trouve à Kõnigsberg (1); la première représentation en eut lieu en 1768.

Cette même année Galuppi retourna en Venise reprendre ses fonctions (2) et continuer en même temps, malgré ses soixante-douze ans, à se livrer à la composition; toutefois il ne donna plus en moyenne qu'une œuvre nouvelle chaque année.

Nous reprenons donc notre exposé chronologique:

1769. — *Il villano geloso,* opéra bouffe en trois actes. — Venise, St. Moïse, automne.

1770. — *Amor lunatico,* opéra bouffe en trois actes de l'abbé P. Chiari. — Venise, St. Moïse, carnaval.

1771. — *L'inimico delle donne,* opéra bouffe en trois actes de Giovanni Bertati. — Venise, St. Samuel, automne; repris au même théâtre pendant le carnaval de l'année 1779; donné à Parme en 1773.

1772. — *Motezuma,* opéra en trois actes de Vittorio-Amedeo Cigna-Santi. — Venise, St. Benoît, foire de l'Ascension.

Gl'intrighi amorosi, opéra bouffe en trois actes de l'abbé Giuseppe Petrosellini. — Venise, St. Samuel, carnaval.

---

(1) J. Müller, *Die musikalischen Schätze der Königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr.*, page 176.

(2) En 1762, Galuppi avait succédé à Francesco Saratelli comme maître de chapelle de la Basilique de St. Marc; sa nomination à l'*Orfanotrofio degli Incurabili* date également de la même année (1762); il était auparavant maître de chant aux *Mendicanti,* autre institution musicale vénitienne.

1773. — *La serva per amore,* opéra bouffe en trois actes de Filippo Livigni. — Venise, St. Samuel, automne.

Sans affirmer que la *Serva per amore* eût été la dernière œuvre dramatique de Galuppi, nous n'avons néanmoins plus trouvé d'opéras postérieurs à l'année 1773. Il faut bien avouer qu'à cette époque Galuppi avait 67 ans, et qu'il composait depuis plus d'un demi-siècle (1).

II.

Œuvres dramatiques d'authenticité douteuse ou imparfaitement connues.

Outre les 73 œuvres que nous venons d'énumérer et qui forment le total respectable de 219 actes, on attribue encore à Galuppi les opéras suivants:

Madama Ciana, opéra bouffe en trois actes. — Venise, St. Cassien, 1744, automne.

Allacci et Groppo attribuent la musique de cette pièce à « Galuppi et Latilla »; mais le livret ne mentionne que Latilla.

L'ambizione delusa et *La libertà nociva.*

Ces deux opéras bouffes ont été représentés à Venise, au théâtre St. Cassien, pendant l'automne de l'année 1744. Allacci et Groppo attribuent la musique de chacune de ces deux pièces à « Galuppi et Rinaldo da Capua », tandis que les deux livrets ne mentionnent que le seul nom de ce dernier compositeur.

L'Arcadia in Brenta, opéra bouffe en trois actes de Goldoni.

Représenté à Venise en 1749, sans que le nom de l'auteur de la

(1) Toutefois, au témoignage de Burney, qui l'avait vu en 1770, il avait gardé toute la vivacité de son esprit et il était encore plein de feu et de verve. Cette anecdote, rapportée par M. P. Molmenti, le prouve surabondamment: « Un dì, mentre il vecchio Galuppi presentava un coro di donzelle nell'Orfanotrofio degli Incurabili ad un Procuratore di San Marco, si narra che questi gli abbia detto scherzosamente: *Fortunato maestro, fra tante amabili donzelle!* — A cui pronto Baldassare: *Eccellenza, tanti fazzoletti a chi è senza naso!* »

musique ne soit mentionné par WIEL (*Op. cit.*). La Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles possède deux livrets de l'*Arcadia in Brenta*, où le nom du compositeur (Galuppi) est mentionné: Modène, 1764, et Rome, 1769.

Ermelinda, opéra en trois actes de Francesco Silvani. — Venise, St. Cassien, carnaval de l'année 1750.

Fétis et Riemann attribuent à Galuppi la musique de cet ouvrage, mais Wiel ne nomme pas le compositeur, de sorte que, en l'absence de documents, nous ne pouvons nous prononcer.

La ritornata di Londra, opéra bouffe en trois actes de Goldoni.

Nous avons un livret de Rome, 1759, avec le nom de Galuppi (1).

Siroe, opéra en trois actes de Métastase.

D'après la préface d'un livret de Rome, 1754, que nous avons, nous pouvons affirmer que le *Siroe* avait été représenté antérieurement, mais nous n'avons pû découvrir quelle était la ville en question.

L'Olimpiade, opéra en trois actes de Métastase.

La partition se trouve à l'*Archivio Noseda*, à Milan.

Il Cavaliere delle Piume.

Œuvre indiquée dans l'*Operhandbuch* de Hugo Riemann (p. 670) comme ayant été représentée en 1768.

---

(1) Il est rare de rencontrer, dans les œuvres théâtrales représentées à Rome, plus de six à huit personnages; aussi les pièces étaient très souvent réduites en deux actes, de proportions minimes, de telle sorte qu'un opéra ou un opéra bouffe en *trois* actes formait des *intermezzi* en *deux* parties.

De plus — et jusque dans les dernières années du siècle dernier — la censure ecclésiastique n'admettant pas l'élément féminin sur la scène, il était bien rare de trouver des œuvres dramatiques composées expressément pour la ville pontificale. Lorsqu'un livret était approuvé par la censure, il ne restait, le plus souvent, pas grand chose de la donnée primitive, car le titre même ne trouvait pas toujours grâce aux yeux de prélats chargés de donner l'*imprimatur*.

Il est donc plus que probable que, avant d'avoir représentée à Rome, *La ritornata di Londra* avait été jouée ailleurs. Nos recherches à cet effet n'ont point abouti.

Attalo, opéra représenté à Padoue en 1755.

L'Isola disabitata, opéra bouffe en trois actes de Goldoni.

Ezio, opéra en trois actes de Métastase.

Nous avons des fragments autographes de ces deux dernières œuvres à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

III.

Galuppi et ses œuvres en Angleterre.

Nous avons dit plus haut que, suivant en cela l'usage de plusieurs de ses contemporaines, Galuppi se rendit à Londres pour y acclimater ses œuvres. Il arriva au commencement de l'année 1741.

La saison d'hiver, au théâtre de Hay-Market, commença le 31 octobre (1741) par un pastiche (1) intitulé *Alessandro in Persia;* ce fut ce jour que le nom de Buranello parût pour la première fois sur l'affiche — qu'il ne devait quitter qu'après un quart de siècle — car plusieurs morceaux de deux opéras qu'il avait en portefeuille, à savoir *Penelope* et *Scipione*, furent intercalés dans *Alessandro in Persia.*

Peu de temps (ce fut encore pendant l'année 1741), la première représentation de *Penelope* eût lieu. En adroit courtisan, Galuppi l'avait dédiée au noble impresario, Lord Middlesex. Composée sur un texte de Paolo Rolli, *Penelope* fut représentée cinq jours de suite; de l'avis de Burney, le talent de Galuppi n'avait pas encore atteint sa matûrité, que le compositeur copiait le style faible

(1) Ces « pastiches » furent à la mode à Londres pendant tout le XVIII[e] siècle, et cette manie n'a pas peu contribué à embrouiller l'histoire dramatique de ce temps; pour ma part j'ai vainement essayé de lire avec fruit le 4[e] volume de l'*Histoire de la musique* de Burney: comme la table alphabétique est fort mal faite et qu'il n'est pas rare de rencontrer trois ou quatre pastiches portant le même nom, quoique différents comme musique, l'on conçoit que tout cela s'embrouille facilement. Ce serait une œuvre très intéressante à faire que de débrouiller tout ce fatras; eut-être l'essaierons-nous quelque jour.

et léger qui régnait à cette époque en Italie, mais que, néanmoins, l'œuvre renfermait de belles choses (1).

Le 2 mars de l'année suivante (1742), on donna la première représentation de *Scipione in Cartagine*, grand opéra en trois actes; le succès en fut très grand, à tel point qu'après le retour de Galuppi dans sa patrie, l'opéra fut représenté au théâtre St. Ange, pendant l'automne de l'année 1746, sous le titre de *Scipione nelle Spagne.*

Le 1r janvier 1743, un nouvel opéra du Buranello, intitulé *Enrico,* fut représenté, toujours avec beaucoup de succès; Burney, à qui nous renvoyons pour plus de détails, s'en occupe longuement dans son *History of Music* (t. IV, p. 449). Le 9 avril de la même année Galuppi donna encore une œuvre nouvelle: *Sirbaces.* Un grand nombre de collections *(Favourite Songs)* d'airs détachés de toutes ces œuvres ont été publiées, à cette époque, chez Walsh.

Galuppi retourna alors à Venise, sans que pour cela les théâtres de Londres aient cessé de représenter ses œuvres, comme on va le voir.

Le 28 janvier 1746 eût lieu la première représentation d'un pastiche composé uniquement d'œuvres de Galuppi et intitulé *Il trionfo della continensa;* le 13 mai suivant fut représenté pour la première fois l'opéra *Antigono,* mis en musique par le Buranello d'après le livret de Métastase, et repris plus tard à Venise, en 1762.

Quelques-uns de ces ouvrages furent encore remis à la scène pendant l'année qui suivit (1746-47), mais, de 1747 à 1754 les opéras bouffes surtout eurent la faveur du public londonien. C'était la belle époque où florissaient les continuateurs de Pergolèse: Cocchi, Ciampi, Latilla, etc., et où furent représentées ces œuvres pétillantes d'esprit, de verve et de bonne humeur qui se nomment *Bertoldo in Corte, I tre cigisbei ridicoli, La serva padrona, La finta cameriera, La finta frascatana, La comedia in comedia, Il negligente,* etc., qui seront éternellement la gloire de l'école napolitaine.

(1) « The genius of Galuppi was not as yes natured; he now copied the hasty, light and flimsy style which reigned in Italy at this time, and which Handel's solidity and science had taught the English to despice. Galuppi's first opera here was performed but five times; and in examining the songs that were printed by Walsh, it seems not to have been unjustly treated. The air, however: *A questa bianca mano,* is truly dramatic and impassioned » (*Op. cit.*, IV, 447).

Il faut aller jusqu'en 1755 pour trouver une œuvre nouvelle de Galuppi sur les scènes de Londres; *Penelope* avait été remise à la scène à la fin du 1754, et, le 4 février 1755, une œuvre nouvelle, *Ricimero*, fut donnée pour la première fois; elle était entièrement de Galuppi, sauf pour le premier air, qui est de Leo. Au mois de mars 1756 on représenta un pastiche, *Olimpiade*, en grande partie de Galuppi, et en 1757 un nouvel opéra, *Euristeo*, toujours du même auteur.

En 1760, le 22 novembre, eût lieu la première représentation du fameux opéra bouffe: *Il mondo della luna* (1), déjà représenté à Venise (voir plus haut); le mois suivant (décembre 1760) on donna un pastiche, *Arianna e Teseo*, composé en majeure partie par le Buranello, qui la remit plus tard à la scène, à Padoue.

Au mois de janvier 1761, *Il filosofo di campagna* fut représenté pour la première fois sur la scène de Hay-Market. Burney parle avec enthousiasme de cette œuvre, et consacre à la pièce un long paragraphe de son *History of Music* (IV, 474-75); il donne même des détails amusants sur la grande affluence du monde qui se pressait aux abords du théâtre pour applaudir les interprètes (2) et principalement la célèbre cantatrice italienne Anna De Amicis, qui interprétait le rôle de Lesbine. On sait que tous les membres de cette famille, acteurs ou actrices de plus ou moins de talent, parcouraient en commun les contrées de l'Europe. Ils étaient venus à Bruxelles, en 1759, donner des représentations du *Filosofo di campagna*, dont on avait supprimé deux personnages, et dont le titre était devenu *Il tutore burlato* (3). Des sept rôles qui comportait

(1) On avait intercalé, dans cette pièce, l'air: *Bella mia se son tuo sposo*, du *Maestro di musica* de Pergolèse.

(2) Le passage est trop long pour être reproduit intégralement ici; en voici du moins un fragment: « ..... I never remember to have seen on the like occasion, before, or since; indeed, not one third of the company that presented themselves at the Opera-house doors were able to obtain admission. Caps were lost, and gowns torn to paces, without number or mercy in the struggle to get in Ladies in full dress, wo had sent away their servants and carriages, were obliged to appear in the streets and walk home in great numbers without caps or attendants. Luckily the wather was fine, etc. » (*Op. cit.*, IV, 475).

(3) « *Il Tutore burlato, opera in musica in tre atti. A Bruxelles, 1759* ». Double texte français et italien. La dédicace au duc Charles de Lorraine, Gouverneur général des Pays-Bas Autrichiens, est signée par Domenico de Amicis.

originairement la pièce, il n'en restait donc que cinq, et de ces cinq, quatre rôles étaient joués par des membres de la famille De Amicis. Le père, Dominique, jouait Don Trithème, le tuteur; le rôle principal, Lesbine, était dévolu à Anne-Lucie (1), sa fille, dont une sœur, Anne-Marie, représentait la servante, Lisette; il restait alors une dernière personne de la famille, Joseph Gaétan de Amicis, qui faisait le notaire.

Telle était la distribution des rôles lors de représentations données à Bruxelles, en 1759; telle elle était restée, à peu de chose près, lorsque, passant la Manche, cette famille aventureuse arriva en Irlande; ils représentèrent en 1762 un opéra bouffe, *The Guardian Trick'd* (2), à Dublin. Or cette pièce n'est autre que notre *Tutore burlato* alias *Il filosofo di campagna*. Enfin, la famille De Amicis arriva ensuite à Londres, où la jeune cantatrice, Anne, débuta le 18 novembre de cette même année (1762) dans un pastiche intitulé: *Il tutore e la pupilla* (3), qui devait être, à n'en pas douter, composé de l'œuvre de Galuppi que les De Amicis promenaient de ville en ville depuis plusieurs années.

Mais il est temps de revenir à Galuppi.

Une nouvelle œuvre de sa composition fut représentée à Londres au mois de février 1763: *La calamità dei cuori*, donnée à Venise dix ans auparavant. Pendant les années qui suivent, 1764 et 1765, nous rencontrons peu d'opéras nouveaux à Londres, car les pastiches étaient toujours à la mode (4); toutefois en 1766 on donna

---

(1) Anne de Amicis, cantatrice célèbre, premièrement dans le style bouffe et ensuite dans le grand opéra. Pour plus de détails voir Fétis (*Biogr.*, II, 446).

(2) Voici le titre du livret que nous avons: « *The Guardian Trick'd, a comic Opera as it is performed at the Theatre in Smock-Alley; the Music composed by the celebrated Ser. Galuppi, called Buranello. — Dublin 1762, printed by A. Reilly, on Cork-Hill* ». Double texte italien et anglais.

(3) « November 18th, 1762, the Opera-house opened with the comic opera of *il Tutore e la Pupilla*, a pasticcio, in which Anna de Amicis captivated the public in various ways » (Burney, *Op. cit.*, IV, 479).

(4) Nous rencontrons des compositions de Galuppi dans *Didone abbandonata*, pastiche donné en 1761 (Burney, *Op. cit.*, IV, 475); *Ezio*, pastiche (Id., *Id.*, IV, 485); *Berenice*, pastiche représenté vers 1766 (Id., *Id.*, IV, 486); *il Mercato di Malmantile*, en 1761 (Id., *Id.*, IV, 477); *Tolomeo*, pastiche donné en 1762 (Id., *Id.*, IV, 477) dans lequel un air de Galuppi fut inséré; cet air, *Se*

la première représentation de *L'eroe cinese*, musique du Buranello, texte de Métastase; en 1768 *Il filosofo di campagna* fut remis à la scène. Enfin le nom de Galuppi parût pour la dernière fois sur les scènes de Londres, le 5 novembre 1768, à l'occasion de la première représentation de *Gli amanti ridicoli*, qui avaient été donnés à Venise en 1761. Bach, Piccini et Vento régnaient alors sur les théâtres de la métropole britannique, en attendant qu'ils fussent détrônés quelques années plus tard par Sacchini (1). Toutefois le Buranello, parvenu alors à un âge avancé, pouvait hardiment se reposer sur ses lauriers: ses œuvres avaient passionné les habitants de Londres pendant plus d'un quart de siècle.

IV.

Il nous reste maintenant peu de chose à dire sur Galuppi. Nous avons vu que son dernier opéra, *La serva per amore*, avait été représenté à Venise en 1773. Burney, qui avait vu le Buranello à Venise en 1770, rapporte qu'à cette époque il était encore en possession de toutes ses facultés et que, en 1766, il avait déjà composé plus de 70 œuvres théâtrales (2).

Quoique ayant abandonné (1780) la carrière active du compositeur dramatique, Galuppi n'avait point pour cela renoncé à la composition. En 1782, le grand-duc héritier de Russie, Paul, et la grande-duchesse Feodorowna, passant par Venise, ne manquèrent pas d'aller rendre visite au vieux maestro qu'ils avaient applaudi à la Cour de la grande Catherine quatorze ans auparavant; à cette occasion Galuppi composa pour la grande duchesse « Six Sonates pour Clavecin ».

L'année suivante, le pape Pie VI vint à Venise, qu'aucun Souverain-Pontife n'avait plus visité depuis Alexandre III († 1181); à cette occasion la République se mit en grands frais pour recevoir son hôte illustre; le 16 mai un *Te Deum* solennel eût lieu à la

mai senti spirarti, était tiré de *La clemenza di Tito* de Métastase; *le Pescatrici* (Id., *Id.*, IV, 475-76), *Siroe*, *Eumene*, *Solimano* (Id., *Id.*, IV, 483-88), etc. Cette énumération n'en finirait pas.

(1) En peu de temps les opéras suivants, de Sacchini, furent représentés à Londres: *Enea e Lavinia*, *Didone abbandonata*, *Mitridate*, *Erifile*, *Rinaldo*, *Perseo*, *Creso*, *Lucio Vero*, *Motezuma*, etc.

(2) Dans cette étude nous mentionnons les titres de 95 opéras différents.

Basilique de St. Marc. Ce *Te Deum* fut dirigé par le vieux maître de chapelle Galuppi, qui composa aussi, à cette occasion, une cantate de circonstance intitulée *Il ritorno di Tobia.*

En 1784, le Buranello composa encore divers morceaux de musique religieuse pour le service de son église, entr'autres une nouvelle Messe qui fut exécutée le jour de Noël, à l'Office de Minuit, à St. Marc. Mais, à cette époque, Galuppi, âgé de soixante-dix-huit ans et atteint de fièvres séniles, ne quittait plus guère le lit; ce fut le second maître de chapelle, Bertoni (1), qui dirigea l'exécution de la Messe (2). Le vénéré vieillard mourut peu de temps après, le 3 janvier 1785 (3), et fut enterré dans l'église de St. Vital. Les funérailles solennelles eurent lieu le 12 février suivant, à l'église de St. Étienne, au milieu d'un grand concours de monde; on remarqua dans le cortège un grand nombre de musiciens, et pendant la cérémonie religieuse les acteurs du théâtre St. Benoît chantèrent des motets funèbres (4).

Lors du centenaire de la mort de Galuppi, en 1885, on a inauguré solennellement, dans l'île de Burano, un monument en marbre, avec son effigie en bronze, destiné à rappeler à ses contemporains la mémoire du musicien qui incarne si bien, avec son librettiste favori, Goldoni, la verve inépuisable et l'esprit alerte des opéras bouffes italiens du XVIII[e] siècle.

Après cette inauguration (1885), dit M. Pompeo Molmenti, à qui nous empruntons cette conclusion mélancolique, ce nom de Galuppi, qui fut accompagné sa vie durant de tant de bruit et tant de gloire, retomba dans le silence .....

Et sic transit gloria mundi!

(1) Ferdinando-Giuseppe Bertoni (1725-1813).

(2) Fétis (*Biogr.*, I, 392) est dans l'erreur lorsqu'il dit que Bertoni succéda à Galuppi le 21 janvier 1784, comme maître de chapelle à St. Marc: Galuppi conserva ces fonctions jusqu'à sa mort. D'après Caffi (*Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia*), Bertoni fut nommé maître de chapelle à St. Marc le 21 janvier 1785, ce qui est compréhensible, Galuppi étant décédé le 3 de ce mois.

(3) Un erreur typographique a fait dire 1784 à M. P. Molmenti (*Op. cit.*).

(4) « *Avevamo cantato con molta devozione per invocare riposo all'anima di Buranello* », écrivait le chanteur Pacchieroti à Burney. Pacchieroti chantait, à cette époque, au théâtre St. Benoit; on peut rectifier, à ce sujet, un passage de la *Biographie* de Fétis (2[e] édit., t. VI, p. 395), qui dit que Pacchieroti resta à Londres jusqu'en 1785; or il revint au théâtre St. Benoit, à Venise, pour la saison d'automne 1784, et il débuta dans le *Quinto Fabio* de Bertoni.

Nous donnons, en Appendice, le relevé alphabétique des œuvres dramatiques de Galuppi, avec l'année de leur première représentation.

Adriano in Siria. — Turin, 1740.
Alcimena, principessa delle Isole fortunate. — Venise, 1750.
Alessandro nelle Indie.—Parme, 1754.
Alvilda. — Venise, 1737.
Amante di tutte (L'). — Venise, 1760.
Amanti ridicoli (I tre).— Venise, 1761.
Ambizione delusa (L'). — Venise, 1744.
Ambizione depressa (L'). — Venise, 1733.
Amici rivali (Gli), voir *Fede nell'inconstanza (La)*.
Amor lunatico. — Venise, 1770.
Antigona in Tebe. — Rome, 1751.
Antigono. — Venise, 1762.
Arcadia in Brenta (L'). — Venise, 1749.
Arcifanfano, re dei Matti. — Venise, 1750.
Argenide. — Venise, 1733.
Arianna e Teseo. — Londres, 1760.
Arminio. — Venise, 1747.
Artaserse. — Padoue, 1751.
Attalo. — Padoue, 1755.
Bagni d'Abano (I). — Venise, 1753.
Berenice. — Venise, 1741.
Caffè di campagna (Il). — Venise, 1761.
Caio Mario. — Venise, 1764.
Calamità dei Cuori (La). — Venise, 1753.
Cavaliere delle Piume (Il).— 1768 (?).
Ciro riconosciuto. — Venise, 1737.
Clemenza di Tito (La). —Turin, 1760.
Conte Caramella (Il). — Venise, 1751.
Costanza trionfante (La). — Bologne, 1758.
Dario. — Turin, 1751.
Demetrio. — Padoue, 1751.
Demofoonte. — Rome, 1754.
Diavolessa (La). — Venise, 1755.
Didone abbandonata. — Venise, 1764.
Don Pappone, voir *Diavolessa (La)*.
Donna di governo (La). — Venise, 1764.
Donne che comendano (Le), voir *Mondo alla roversa (Il)*.
Dorinda. — Venise, 1729.
Elisa, regina di Tiro. —Venise, 1735.
Enrico. — Londres, 1743.
Ergilda. — Venise, 1735.
Ermelinda. — Venise, 1750.
Euristeo. — Londres, 1757.
Ezio. — (?).
Fede nell'incostanza (La). — Venise, 1722.
Filosofo di campagna (Il). — Venise, 1754.
Forza d'amore (La). — Venise, 1745.
Gustavo I, re di Svezia. - Venise, 1740.
Ifigenia in Tauride. — Saint-Pétersbourg, 1768.
Inimico delle donne (L'). — Venise, 1771.
Intrighi amorosi (Gli). — Venise, 1762.
Ipermestra. — Venise, 1761.
Isola disabitata (L'). — (?).
Issipile. — Turin, 1738.
Libertà nociva (La). — Venise, 1744.
Madama Ciana. — Venise, 1744.
Marchese villano (Il). — Venise, 1762.
Mascherata (La). — Venise, 1751.
Mondo alla roversa (Il). — Venise, 1750.
Mondo della luna (Il).—Venise, 1750.

Motezuma. — Venise, 1772.
Muzio Scevola. — Padoue, 1761.
Ninfa Apollo (*La*). — Venise, 1734.
Nozze di Dorina (*Le*). — Bologne, 1755.
Nozze di Paride (*Le*). — Venise, 1756.
Odii delusi dal sangue (*Gli*). — Venise, 1728.
Odio placato (*L'*). — Venise, 1730.
Olimpiade (*L'*). — Londres, 1756.
Oronte, re dei Sciti. — Venise, 1740.
Paese della Cucagna (*Il*). — Venise, 1749.
Partenza ed il ritorno dei marinari (*La*). — Venise, 1765.
Penelope. — Londres, 1741.
Pescatrici (*Le*). — Modène, 1756.
Povero superbo (*Il*). — Venise, 1755.
Protettore alla moda (*Il*). — Bologne, 1758.
Puntiglio amoroso (*Il*). — Venise, 1763.
Re alla caccia (*Il*). — Venise, 1763.
Re pastore (*Il*). — Parme, 1762.
Regno delle donne (*Il*), voir *Mondo alla roversa* (*Il*).
Ricimero. — Londres, 1755.
Ritornata di Londra (*La*). — Rome, 1759.
Scipione in Cartagine ou *Scipione nelle Spagne.* — Londres, 1746.
Semiramide riconosciuta. — Bologne, 1751.
Serva astuta (*La*), voir *Filosofo di campagna* (*Il*).
Serva per amore (*La*). — Venise, 1773.
Sesostri. — Venise, 1757.
Sirbaces. — Londres, 1743.
Siroe. — Rome, 1754.
Sofonisba. — Turin, 1764.
Solimano. — Padoue, 1760.
Tamiri. — Venise, 1734.
Trionfo della continenza (*Il*). — Londres, 1746.
Tutore burlato (*Il*), voir *Filosofo di campagna* (*Il*).
Tutore e la pupilla (*Il*), voir *Filosofo di campagna* (*Il*).
Uomo femmina (*L'*). — Venise, 1762.
Villano geloso (*Il*). — Venise, 1769.
Viriate. — Venise, 1762.
Virtuose ridicole (*Le*). — Venise, 1752.
Vittoria d'Imeneo (*La*). — Turin, 1750.

Mentionnons enfin, en terminant, que la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, outre une foule d'airs, duos, etc. détachés et des collections de *Favourite Songs* publiés chez Walsh à Londres, possède encore, de Galuppi, les partitions AUTOGRAPHES de *L'Amante di tutte*, *Demofoonte*, *Ciro riconosciuto*, *Didone abbandonata*, *l'Inimico delle donne*, *la Serva per amore*, et des fragments, AUTOGRAPHES aussi, de *l'Isola disabitata*, *Ipermestra*, *l'Eroce cinese*, *Sesostri*, *Oronte*, *Ezio*, *Artaserse*, etc.

ALFRED WOTQUENNE
Préfet des Études et Bibliothécaire
au Conservatoire de Bruxelles.

Il "Guglielmo Tell„

e le sue prime rappresentazioni in Italia.

Al Prof. Giuseppe Radiciotti.

La voce di non pochi valentuomini s'è levata talvolta per mostrare in quali tristi condizioni si ritrovi in Italia la storia musicale, e per deplorare la poca serietà con cui ne viene coltivato lo studio, e lo scarso incoraggiamento offerto a coloro, che animati soprattutto dall'amore per le glorie patrie — in quel ramo delle arti belle — non si peritano di spendere tempo e fatiche per l'incremento della storia stessa. Date tali condizioni, riesce scusabile la conseguente scarsezza di lavori, che, su la base di una critica sana e severa, di nuove ricerche, di documenti, narrino, non dirò in modo esuberante (non lo pretenderemmo ora) ma a sufficenza soltanto, le vicende dei nostri teatri e di coloro che lor diedero vita e lustro. Quante città non sono ancora prive di una qualunque cronistoria teatrale, quante altre non l'hanno che incompleta? Dove sono le biografie serie e complete dei nostri più grandi compositori?

Pensieri non lieti questi, sortimi in conseguenza dell'esito negativo di una ricerca che tendeva a rintracciare quando e dove fosse stato rappresentato, per la prima volta in Italia, il *Guglielmo Tell.*

Sembrerebbe impossibile che, trattandosi di un'opera del Rossini, della sua maggiore opera, del capolavoro dei capolavori, non potesse rispondersi subito a tale quesito. Ma tacciono in proposito le diverse biografie rossiniane e le pubblicate cronistorie teatrali; e, per appagare la brama, certamente legittima, bisogna rovistare nei giornali del tempo, o nelle varie collezioni pubbliche e private di *libretti*, o in memorie inedite o semisconosciute.

Mi sia concesso rischiarare questo piccolo punto tuttora oscuro della vita del grande pesarese; altra volta lo tentai, sebbene in modo incompleto (1): ora, mercè nuovi dati sopravvenuti in seguito ad ulteriori ricerche, posso esaurire del tutto l'argomento.

I.

Nel breve giro di quattro lustri, Gioachino Rossini compose intorno a quaranta opere, e tra esse vanno annoverati parecchi capolavori. Fecondità stupefacente! L'ultimo di essi (chè il *Roberto Bruce* non può considerarsi lavoro originale) fu il *suggello che sgannò ogn'uomo*, fu la gloriosa e trionfale affermazione di quel genio potente che chiudeva in modo così degno una carriera tanto più breve quanto più fortunata.

Non starò qui a rifare la storia del *Guglielmo Tell,* la quale in tutte le biografie del Rossini, nello Zanolini, nel Silvestri, nell'Azevedo e nei successivi scrittori che da costoro ricopiarono, è narrata con sufficenti particolari. Il poema del meraviglioso spartito, il cui soggetto fu tratto dallo Schiller, ed illustra il magnanimo episodio dell' indipendenza svizzera, ebbe ad autori Vittorio Etienne (detto de Jouy), Ippolito Bys e Armando Marrast, il quale lo ritoccò e ne riformò quasi tutto il secondo atto. Malgrado questa triade, il *libretto* riuscì mal ordito, scucito, poco atto a soddisfare alle esigenze della musica e non pari all'alto concetto del dramma.

La prima rappresentazione del *Guillaume Tell* al *Grand' Opéra* di Parigi fu il 3 agosto 1829 e l'interpretazione ne venne affidata al Nourrit, al Dabadie, al Levasseur, al Prevost, alla Damoreau-Cinti, alla Mori, alla Dabadie. Fu un trionfo sincero pel sommo pesarese, tanto più che tutte le altre opere di lui erano state accolte con freddezza e riserva nella capitale della Francia; e non mancò l'indispensabile serenata sotto le finestre della sua abitazione.

L'editore Troupenas acquistò la proprietà dello spartito pagandolo 24000 franchi, secondo il Silvestri, 12000 secondo l'Azevedo. Come si vede, i biografi vanno perfettamente d'accordo!

---

(1) *Cronaca musicale di Pesaro,* anno IV, num. 1 (gennaio 1899).

Dal 3 agosto 1829 (1) al luglio del 1830 il *Guillaume Tell* fu eseguito in Parigi quarantatre volte: venne la rivoluzione che trasse seco la caduta di Carlo X e l'opera si pose in disparte. Tutt'al più se ne offriva un atto, o parte di un atto, *pour lever de rideau* a qualche ballo o come intermezzo ad altri spartiti: tanto che una volta il Rossini, avvertito dal direttore del teatro che se ne sarebbe eseguito, nella serata, il secondo atto, domandò con fare apparentemente meravigliato e candido: « Tutto intiero?... ».

Il grande compositore, appena vista assicurata la sorte del colossale lavoro, s'assentò da Parigi e non vi ritornò che nel novembre del 1830, trovando nel nuovo ordine di cose anche un cambiamento totale a suo riguardo: il patto di scrivere cinque opere in dieci anni non poteva più mantenersi. Egli chiede allora una pensione e riesce ad ottenerla dopo sei anni e dopo lunghe liti in tribunale. Nel 1836 se ne riparte per Bologna, deciso a non abbandonar più l'Italia: ma il suo soggiorno in patria durò meno di venti anni.

L'introduzione in Italia del *Guglielmo Tell*, la sua risurrezione, coi suoi trionfi, a Parigi, sono dovute al tenore Duprez. La patria nostra dev'essere riconoscente a questo artista se un capolavoro uscito dalla mente di una gloria italiana potè, con l'efficace, giusta, potente interpretazione, essere tolto da immeritato oblìo, potè essere conosciuto dovunque, potè mostrare le recondite e divine sue bellezze.

Luigi Gilberto Duprez (1807-1896) scrisse le proprie memorie autobiografiche, pubblicate, durante il 1879, nella *Nouvelle Revue*, memorie piene di brio e ricche di preziosi particolari su le vicende teatrali di tre quarti di secolo. Dopo avere esordito in patria, a diciannove anni, col *Barbiere di Siviglia*, il tenore parigino aveva cominciato in Italia la sua carriera, cantando in opere comiche, o come *seconda parte* in quelle serie: in breve, tutti i lavori rossiniani non gli furono più sconosciuti; ma fu soltanto nel 1831, a Torino, poco dopo la morte di re Carlo Felice, che egli si cimentò come primo tenore in un'opera seria, nel *Pirata*.

Quest'anno fu per lui memorabile: pochi mesi dopo aver interpre-

(1) Fin dalla seconda o terza rappresentazione il Nourrit (*Arnoldo*) aveva però soppresso la grande aria nell'atto IV « *O muto asil del pianto* » e la successiva *cabaletta*, pezzi sproporzionati pei suoi mezzi vocali.

tato la parte di *Gualtiero* a Torino, dove ogni sera era un successo grandissimo per lui, doveva creare la parte di *Arnoldo* in quel *Guglielmo Tell* ancora sconosciuto in Italia: e, a detta dei contemporanei, sorpassò di gran lunga il Nourrit nell'esporre quel personaggio, rendendosi in tal parte insuperabile.

Eppure il Nourrit, l'artista popolare e il patriota ardente, aveva potuto trovare in quest'opera tali accenti da risvegliare il furore rivoluzionario ne' suoi ascoltatori... e si narra appunto che la sera del 23 luglio 1830 seppe imprimere tanto sentimento e tanta foga alla frase « *O indipendenza o morte* » del celebre terzetto, che molti spettatori, cavate le nascoste armi, irruppero fuori del teatro e s'unirono alla moltitudine che accalcava tumultuando le vie centrali di Parigi. Chiusi i teatri, il Nourrit, con un fucile in mano, cantando la *Marsigliese*, eccitava su le barricate, il combattimento.

Sette anni dopo, il Duprez faceva risorgere il *Guglielmo Tell* a Parigi rivaleggiando vantaggiosamente col Nourrit: ne nacquero di necessità due partiti, e quali lotte ne risultassero, si può arguire da una lettera che il noto concertatore Pietro Romani scriveva, nel 1837, al Lanari (1) e dalla quale riportiamo il seguente brano:

« Dirai a Duprez che, per causa sua, l'altra sera alla Grand'Opéra mi ebbero ad ammazzare perchè facevano il *Guglielmo Tell:* e se tu lo vedessi, non lo conosceresti più. E, per aver detto che valeva più Duprez quando ca...va che Nurì (*sic*) quando cantava, mi volevano ammazzare, e mi convenne dire che in un paese dove era permesso di parlar male del Governo e del Re, mi sarebbe stato permesso di dire che Nurì era un cane; cosa che pagherei che tu lo sentissi! che impostori! ..... »

La rivalità tra i due tenori s'accrebbe in seguito sempre più e il Nourrit, quasi detronizzato dal suo competitore e turbato dalle glorie di lui, si accecò a tal segno da darsi la morte, una notte, a Napoli, stanco di quella penosa emulazione.

(1) JARRO, *Memorie d'un impresario fiorentino*. Firenze, 1892, pag. 114.

II.

Il famoso impresario Lanari stava facendo tradurre in italiano da Calisto Bassi il testo del *Guillaume Tell*, per dare quest'opera, durante la stagione estiva, sul teatro di Lucca, di cui era direttore. Ma avrebbe voluto riprodurla con un cambiamento non lieve. Considerata forse la difficoltà di trovare un tenore che avesse potuto sostenere la parte faticosissima di *Arnoldo*, egli aveva divisato di far mutare la parte stessa da tenore in contralto, affidandola alla Pisaroni: e il maestro Pietro Romani stava già occupato a fare i necessarî cambiamenti nella partitura, allorchè una circostanza impreveduta mandò a monte, per fortuna dell'arte e dell'opera, che forse avrebbe naufragato, il suo temerario progetto.

La Pisaroni, malgrado l'estrema sua disavvenenza, aveva riportato proprio allora dei sinceri trionfi in Parigi: meno fortunata era stata a Londra; alla *Scala* di Milano poi, nel carnevale 1831, il pubblico le fece non lieta accoglienza: fu allora che le amministrazioni comunali di Lucca e di Firenze, nei quali teatri era stata già scritturata, obbligarono il Lanari a rescindere il contratto. Questo smacco fu, diciamolo tra parentesi, il segnale della ritirata dalle scene per la celebre artista.

Non potendo più disporre della Pisaroni, il Lanari fu costretto a ristabilire la parte di *Arnoldo* nel registro originale, e, in seguito a ciò, pensò — scelta avventurosa! — al Duprez, che aveva inteso cantare ed ammirato al *San Benedetto* di Venezia, mentre egli era direttore alla *Fenice*. Le condizioni del contratto non furono troppo laute per l'artista: 1800 franchi per una stagione di quattro mesi, di cui due a Lucca e due a Firenze!

Appena giunto da Torino a Lucca, il Duprez gettò uno sguardo ansioso su la parte che eragli destinata e vide a colpo d'occhio qual partito poteva cavarne. Il primo *recitativo*, il *duetto* del primo atto, con la frase « *Ciel, tu sai se Matilde m'è cara* », il *duetto* d'amore al secondo atto, rientravano nei suoi mezzi vocali e non lo inquietavano. Ma al rimanente della parte, al grido « *Il padre, ahimè, mi malediva!* », alla chiusa della grande *aria* soppressa a Parigi dal Nourrit e ristabilita nella riproduzione italiana, al marziale « *Corriam, voliam, si affretti* » terminato con una nota, alla quale egli

non aveva mai tentato di arrivare — egli fin lì *tenore leggero* ed appena messo al corrente delle abitudini drammatiche con un'opera sola! — gli si drizzarono i capelli...

Quei maschi accenti e quel grido sublime resi con mezzi mediocri l'avrebbero reso ridicolo...; e decise fermamente di impiegare tutte le sue forze fisiche e morali per riuscire degnamente, anche a rischio di scoppiare...

Fu così che trovò quel *do di petto* che lo rese famoso, e che nella riproduzione a Parigi, nel 1837, di quell'opera, gli assicurò il trionfo.

Carlo Lodovico di Borbone, duca di Lucca, non badava a spese pel suo teatro del Giglio, ed il Lanari aveva scritturato per quella stagione estiva del 1831 un'eletta accolta di artisti, i cui nomi si troveranno citati più lungi, quali primi interpreti in Italia del *Guglielmo Tell;* ad essi bisogna aggiungere un primo contralto, la giovane urbinate Clorinda Corradi Pantanelli, ed una seconda donna, Carlotta Corazza. Degna corona al recentissimo lavoro rossiniano dovevano farla la *Semiramide* e il *Barbiere di Siviglia.*

Ci sembrava dapprima che vano sarebbe riuscito il tentativo di scovare notizie e date precise sopra questa breve stagione: Lucca, al pari di Roma e di Firenze, manca tuttora d'una cronistoria teatrale (1). La *Gazzetta di Firenze* di quell'anno, giornale ufficiale, che si occupava di teatri soltanto allorquando venivangli comunicati, mediante pagamento, gli articoli, tace affatto. Il giornale bolognese *Arti e letteratura*, diretto dal Fiori, reca bensì una corrispondenza da Lucca, nella quale si afferma che lo spartito « ridotto, disposto ed assoggettato al teatro italiano dal sig. maestro Romani, condotto e provato dal sig. maestro Quilici, diretto e sostenuto in orchestra dal primo violino e direttore sig. Puccini » fece furore, ma non aggiunge la cosa più importante: la data che avremmo desiderato...

Fortunatamente il maestro Massimiliano Quilici medesimo ci ha lasciato uno zibaldone, conservato presso una nobildonna di Lucca, nel quale egli narra, molto concisamente e familiarmente, le vicende teatrali contemporanee della sua città. Unica fonte, ed autorevole quanto mai, dalla quale possiamo attingere dati sicuri!

(1) L'egregio avv. Almachilde Pellegrini promette fra breve la pubblicazione della *Cronistoria teatrale di Lucca*. È un lavoro che ricolmerà una lamentata lacuna e che non potrà non riuscire veramente gradito agli studiosi.

La stagione s'iniziò il 14 agosto con la *Semiramide* e l'opera piacque moltissimo, affidata com'era ad ottimi artisti. Dopo più d'un mese di ansiosa attesa — nella sera di sabato 17 settembre — seguì ad essa il *Guglielmo Tell*: la storia registri i nomi degli esecutori, come risultano dal *libretto* (1) conservato nella biblioteca del cav. Bonamici di Livorno; essi sono: Domenico Cosselli (*Guglielmo Tell*); Luigi G. Duprez (*Arnoldo*); Carlo Ottolini Porto (*Gualtiero*); Santina Ferlotti (*Matilde*); Maria Ciurlini (*Jemmy*); Albina Romani (*Edvige*); Natale Costantini (*Melchtal*); Giovanni Capelli (*Gessler*); Tersiccio Severini (*Leutoldo*); Alessandro Gallico (*Pescatore*); Alessandro Giacchini (*Rodolfo*). Direttore del coro Matteo Quilici; maestro al cembalo Massimiliano Quilici; primo violino e direttore d'orchestra Angelo Puccini.

L'esito fu quale doveva ripromettersi: il Duprez, nelle sue memorie, afferma che fu « très grand »; il Quilici, nel suo prezioso manoscritto, ne parla così:

« Teatro pienissimo e 128 forestieri. L'incontro superò l'aspettativa. Cosselli, Duprez, la Ferlotti e Porto furono inarrivabili. Tutta l'opera piacque, ma il terzetto era il pezzo che destava il fanatismo; ma non v'era pezzo che andasse inosservato. Cori eseguiti benissimo, ecc. La seconda sera forestieri 95, la terza 150. Il 21 settembre teatro illuminato, con 228 forestieri ..... Si conclude che le opere piacquero tutte e tre perchè la compagnia era senza eccezione. Bel vestiario e belle scene: niente mancava per rendere uno spettacolo completo. I forestieri sorpassarono il numero di tremila. La stagione fu brillantissima e l'impresario deve avere guadagnato assai, tanto più che il biglietto era 1,10, e 3 paoli per i forestieri ».

Al capolavoro rossiniano nel genere serio fe' seguito il capolavoro del genere comico; ma per due o tre sere soltanto, poichè il *Barbiere di Siviglia* andò in iscena la sera del 4 ottobre e la stagione si chiuse l'indomani. Anche per quest'ultima opera il Quilici nota che l'incontro fu « colossale » e che la Ferlotti fu « sorprendente ».

---

(1) « Guglielmo Tell | melo-dramma tragico | da rappresentarsi | in Lucca | nel R. Teatro del Giglio | sotto la protezione | di Sua Altezza Reale | Carlo Lodovico di Borbone | Infante di Spagna e Duca di Lucca | l'autunno 1831 | . Stamperia Benedini e Rocchi » (in-16° piccolo, di pag. 53).

Fu dunque nella sera di sabato 17 settembre 1831 che il *Guglielmo Tell* apparve per la prima volta su le scene italiane: ed il lettore ormai sa a quale città spetti il vanto di averlo per prima applaudito, quale impresario lo riprodusse, quali gli artisti che l'interpretarono.

III.

Partendo da Lucca ai primi di ottobre (1), tutta la compagnia alle dipendenze del Lanari, meno la Romani, si recò a Firenze per ridare la medesima opera al teatro di via della Pergola; la parte di *Edvige* fu affidata a Giulia Sartoni; direttore dell'opera fu Andrea Nencini. Benchè il granduca regnante Leopoldo II appartenesse alla Casa di Lorena, pure il *libretto* non soffrì alcun cangiamento: ed anche qui, come a Lucca, fu soppressa l'aria di *Matilde* nel secondo atto « *Selva opaca, deserta brughiera* ».

L'ottimo successo ottenuto a Lucca si riconfermò nella città dei fiori fin dalla prima sera, che fu — questa volta la *Gazzetta di Firenze* l'accenna — il 27 ottobre 1831.

Il *San Carlo* a Napoli, nella primavera del 1833, fu il terzo teatro italiano dove trionfò il *Guglielmo Tell*, cantato dal Lablache, dall' Ivanoff, dall'Ambrogi e dalla Garcia-Ruitz. Alla stessa versione di Calisto Bassi fu però modificato il titolo, cambiandolo in « *Il Governatore Gessler e Guglielmo Tell* ».

Nella primavera del seguente anno, Firenze rivedeva per la terza volta il meraviglioso lavoro. A questo tempo si riferisce un brano di lettera, diretta dal Cosselli al poeta romano Jacopo Ferretti, di cui mi piace non defraudare il lettore:

« ..... Appena partì la Ungher, andammo in iscena col *Guglielmo Tell,* dove canta la Duprez, suo marito, Porto, Millesi, Giacchini, la Sacchi, la Perdini, ecc., e dove io sostengo la parte del protagonista. Sebbene sia la terza stagione che si produce questo miracolo dell'arte musica, il suo successo fu tale da non potersi esprimere con parole. Gridare, applaudire, piangere; insomma cose grandi.

(1) Il Duprez dice nelle sue memorie che lasciò Lucca per Firenze « au mois de septembre ». È una piccola inesattezza, poichè il Quilici ci avverte che la stagione terminò il 6 ottobre.

« Ma voi altri non sentirete mai questa divinità, o la sentirete rovinata. Che musica! Quali armonie serafiche! Quai cori! Qui ne abbiamo 54 fra uomini e donne: aggiungi vestiario magnifico, scene, attrezzi stupendi, ballo analogo eseguito da ballerini abilissimi ..... insomma un incanto » (1).

Al teatro degli *Accademici avvalorati* di Livorno nell'estate del 1834, e a quello dei *Rinnuovati* di Siena nel carnevale del 1835, si riprodusse ancora il *Guglielmo Tell*, col Cosselli, il Duprez, il Novelli e la Duprez nella prima città, e col Parodi, il Ferrari, il Bigazzi e la D'Albyn nella seconda: fu adunque la gentile regione che potè godere più a lungo di questa primizia.

IV.

Giunse finalmente il magistrale spartito a comparire su le scene del teatro *alla Scala*. Ma se finora i Principi borbonici e, per liberale eccezione, Leopoldo di Toscana, avevano permesso che l'opera si riproducesse integralmente nel modo come era stata creata, come offrirla ad un popolo oppresso dagli austriaci e che tanti punti di contatto aveva con quello svizzero del 1308?

Che fare? avrà pensato l'imperiale e reale censore..... In qual modo travestire il poema e presentarlo così, senza tema di eccitarli ad esplosioni patriottiche, ai buoni Milanesi che desideravano ad ogni costo l'ultimo lavoro rossiniano?

Un melodramma del Pacini, eseguito sedici anni prima al medesimo teatro (2), composto su i versi di Felice Romani, rispecchiava le gesta di *Guglielmo Vallace, l'eroe scozzese;* un ballo di Antonio Cortesi su lo stesso soggetto era stato applaudito nove anni prima a Torino (3). Le vicende di questo eroe si rassomigliano a quelle di Tell; questi dunque diverrà Vallace, gli austriaci diverranno inglesi e gli svizzeri scozzesi; Sterlinga sarà la città di Astorp, Gessler diverrà Warem Gressingha, Arnoldo si cambierà in Elvino, Kirkpatrick sarà Gualtiero..... e così via via!

---

(1) Lettera inedita del 17 maggio 1834.
(2) Teatro alla *Scala*, carnevale 1820.
(3) Teatro *Regio*, carnevale 1827.

Gli scrupoli del censore imperiale e reale arrivarono al punto da anteporre ai versi del povero Calisto Bassi, riaggiustati per la circostanza, un *Avvertimento* (1) a far meglio comprendere allo spettatore l'intreccio del dramma. Nel libretto del *Guglielmo Vallace* non si dice più, come in quello del *Guglielmo Tell* nelle edizioni toscane, « ridotto dal francese da Calisto Bassi », bensì « melodramma tragico di Calisto Bassi composto sulla musica del *Guglielmo Tell* »; ed infatti la poesia è in gran parte diversa, specialmente nella prima metà del primo atto.

Vi sono ripristinati la romanza nel II atto « *Selva opaca, deserta brughiera* » e il duetto tra *Matilde* (*Clotilde*) e *Arnoldo* (*Elvino*) nel principio del III atto; le parole « *patria*, *schiavo*, *oppressori* » *et similia* sono accortamente evitate: il brano terribile in bocca a *Guglielmo*, contenuto nei *libretti* toscani:

Udite l'empio: ei grida
Che non abbiam più patria,
Che per sempre la fonte è disseccata
Del sangue dei gagliardi;
E pur troppo noi siam vili, e codardi.
Un popol senza forza
Non produce più eroi,
E ai figli son serbate
Le catene che voi pur trascinate.

è tolto di sana pianta.

---

(1) « Guglielmo Vallace o Walleys, di una famiglia poco illustre e di una fortuna ancor più che mediocre, era stato provocato dall'arroganza d'un uffiziale britanno ad ucciderlo; e perciò fuggì ne' boschi, offrendosi come capo a tutti quelli che sursero alla difesa di Roberto Bruce, cui spettavasi il trono di Scozia, occupato con arte da Odoardo Re d'Inghilterra.

« Fattosi dunque capo Vallace a quelli delle contee di Lanerk e di Clydesdale ed a quelli dell'isola di Bute, sfida a battaglia Warem Gressingha, reggente allora della Scozia per Odoardo I. Mentre gl'Inglesi passavano un ponte, ch'era sulla Forth, il ponte crollò e tutti quelli che lo coprivano precipitarono nella sottoposta corrente. Le strida degli infelici frammischiavansi al grido terribile di guerra delle divisioni scozzesi, e la vittoria fu per Vallace, che venne, dopo sì luminosa giornata, dichiarato reggente ».

Il Cartagenova, il Pedrazzi, il Mariani, la Schoberlechner furono i principali interpreti di questa camuffata riproduzione dell'opera immortale. L'esito, come dice il Cambiasi nella sua *Cronistoria*, fu buono e il numero delle recite ascese a trentadue: ma la prima sera non sembra che l'opera fosse troppo bene accolta; una lettera dell'agente teatrale Bonola al Lanari (1) ci offre tristi notizie:

« Essendo dovere di amicizia *il portare le nuove* eccomi con questa mia a darvi una piccola relazione dell'accaduto dell'opera il *Guglielmo Valace*, nel nostro gran teatro della Scala nella sera del 26 corrente ..... Fiasco *suonoro*. Nel tempo ove succede il ballabile in quest'opera un diluvio di fischi si *elevò* a segno che ammutoliva persino l'orchestra. Eguale esito quale ebbe il ballo grande, per cui l'impresario Merelli oggi prova un'altra opera *Ines di Castro* (2) e quanto prima verrà posta in iscena . . . .

« Non crediate già che la musica del *Guglielmo* sia *cattiva*, anzi buonissima, *e già si sa di Rossini*, ma da che esiste questo teatro grande non si udirono fischi tanto echeggianti ».

Dopo Milano, fu il *Regio* di Torino che l'accolse su le sue scene, nel carnevale del 1840, col titolo primitivo originale e i versi del Bassi conforme alle edizioni toscane, con qualche insignificante ma prudente cangiamento. Interpreti principali il Badiali, il Salvi, il Botticelli e la Marini-Raineri (3).

Un saggio del capolavoro dei capolavori, ma in modo incompleto e per una sola sera, i romani l'avevano già avuto. Dai socî dell'Accademia filarmonica romana ne erano stati offerti « i migliori pezzi » (4), la sera del 20 dicembre 1837, al teatro *Apollo*, a beneficio dei fanciulli rimasti orfani pel disastroso colera di quell'anno. Ma, come spettacolo, il *Guglielmo Tell* non entrò negli Stati pontificî che nella primavera del 1840, presentandosi allo stesso teatro *Apollo*, sotto mentite spoglie.

Anche a Roma, come a Milano, la censura era severissima, seb-

(1) JARRO, *Op. cit.*, pag. 115.

(2) Del Persiani; andò in iscena la sera del 9 gennaio 1837.

(3) Il 15 settembre del 1832 era stata eseguita la *Sinfonia* del *G. Tell*, al *Regio* di Torino, innanzi allo *Zadig e Astartea* del Vaccaj.

(4) *Notizie del giorno*. Roma, 14 dicembre 1837, n. 50.

bene risibile: il famoso abate Somai aveva ceduto proprio allora il posto al Ruggeri, altro revisore di eguale... capacità. Ed ambedue sono celebri per gli sciocchi mutamenti apportati ai *libretti* dei melodrammi, specialmente nei titoli.

Elvira Walton erano i *Puritani*, *Amore e Dovere* il *Giuramento*, la *Foresta d'Irminsul* la *Norma*, *Elisa da Fosco* la *Lucrezia Borgia*, il *Pescatore di Brindisi* la *Muta di Portici;* come la *Favorita* si cangiò in *Daila* o in *Leonora*, il *Rigoletto* in *Viscardello*, la *Traviata* in *Violetta*, la *Giovanna d'Arco* in *Orietta di Lesbo*, gli *Ugonotti* divennero *Renato di Croenvald*, *Roberto il Diavolo* si cambiò in *Roberto di Piccardia*, la *Forza del destino* in *Don Alvaro* .....

Ma pel censore pontificio, a giudizio del quale le vicende dell'eroe svizzero non potevansi assolutamente ammettere su le scene romane se non mascherate in altra guisa, l'impresa fu facile e di molto minor fatica che pel suo collega di Milano. E appunto il *libretto* di Milano fu quello che servì di copione per l'edizione romana, la quale ci offre così la terza trasformazione del *Guillaume Tell* del 1829! Ma questa terza trasformazione è solo apparente, poichè, tolto il titolo, cambiato in *Rodolfo di Sterlinga*, e tolti altri piccoli cambiamenti di semplici parole, il *libretto* dell'edizione romana (come quella, più tardi, bolognese) è identico a quella milanese: persino l'*avvertimento* ai lettori è mantenuto eguale! E le parole da sostituirsi erano — oltre il nome di *Guglielmo*, cangiato in *Rodolfo* — *cielo*, *Dio*, *santo*, *divina bontà*, *mistero*, *destino*, *sacrato*, *anatema;* di più è tolta la solita *aria* « *Selva opaca*, *deserta brughiera* » nel secondo atto.

Perchè il nome di *Guglielmo Vallace* urtasse i nervi al censore non saprei: forse perchè il ballo *Vallace* di Cortesi era stato riprodotto nel carnevale precedente allo stesso teatro?

La prima audizione del *Rodolfo di Sterlinga* su le scene dell'*Apollo* fu la sera del 30 maggio, ripetendosi fino al 18 giugno. Gli interpreti non brillavano per chiara fama e l'esito ne fu mediocre. Il Ferretti, il Derancourt, l'Arati e la Maray non resero dovutamente il difficile spartito, e il Chigi nota nel suo diario inedito: « musica massacrata dai cantanti », aggiungendo che vennero applauditi i due balletti nel primo e nel terzo atto.

Nell'autunno di quel medesimo anno 1840 il *Rodolfo di Sterlinga* si dava a Bologna, ed il *libretto* fu precisamente ricopiato da quello

romano: di questa applaudita riproduzione ne parlò il comm. Lozzi in un suo piacevole articolo (1).

In seguito, prima e dopo i rivolgimenti politici d'Italia, molti altri teatri lo rividero più o meno nella sua integrità. A Milano, a Roma, a Torino di nuovo nel 1845, nel 1858, nel 1860, nel 1865, nel 1867, nel 1868, nel 1874 e nel 1884; nel 1856 e nel 1874 alla *Fenice* di Venezia, nel 1858 e nel 1894 a Genova, nel 1864 a Parma; nello stesso anno e poscia per le feste centenarie del 1892 a Pesaro; nel 1868 a Modena e nel 1874 a Trieste, ove già se ne era tentata la messa in iscena nel 1836, nel 1844 e nel 1858, ogni volta sospesa fin dalla seconda sera per la pessima esecuzione. La più recente riproduzione fu quella veramente trionfale, data al teatro *alla Scala,* nell'aprile scorso, col Tamagno (2).

Ma a che scopo ricordare tutte le numerose e successive riproduzioni? Nulla aggiungono davvero alla sua fama..... Questo capolavoro abbisogna d'altronde di artisti dotati di poderosi ed estesi mezzi vocali ed educati a buona scuola... e la scelta di essi rende, nel riprodurlo, pensierosi gli impresarî, spesso, in verità, poco animati da sentimenti puramente artistici!

Roma, luglio 1899.

ALBERTO CAMETTI.

---

(1) *Cronaca musicale di Pesaro*, anno III, num. 12, dicembre 1898.

(2) Lo stabilimento Ricordi, nelle ristampe attuali del *libretto*, s'è in gran parte attenuto alle prime edizioni toscane, con qualche frase tolta all'edizione milanese del 1836, che contiene versi più accurati nella forma. Anche il Sonzogno ristampò per suo conto spartito e poema, servendosi di una nuova traduzione.

Arte contemporanea

I DIRITTI DEGLI SPETTATORI

RIGUARDO ALLA COMPOSIZIONE DEGLI SPETTACOLI

(Continuaz. e fine, V. vol. VI, fasc. 2°, pag. 363, anno 1899).

§ 2. — Diritti del titolare del biglietto di favore riguardo alla composizione dello spettacolo.

19. *Il titolare del biglietto di favore ha, riguardo alla composizione degli spettacoli, gli stessi diritti del presentatore del biglietto pagato.*

19. Lacan (1) e Rosmini (2) sostengono che i biglietti di favore non conferiscono i medesimi diritti dei biglietti pagati riguardo alla composizione dello spettacolo.

Io però non mi acquieto alla loro opinione, perchè non vedo che appoggio essa possa trovare nella legge e nella interpretazione della volontà dei contraenti. Si dice che il presentatore di un biglietto di favore non può asserire che egli lo ha ricevuto in considerazione di attori e di produzioni che sperava vedere ed intendere; che l'impresario non si obbliga che a lasciarlo entrare nella sala e a fargli occupare il posto promesso nel giorno indicato, quali si siano gli attori e la rappresentazione; che perciò non ha diritto ad alcun reclamo se la composizione dello spettacolo non sia conforme agli affissi.

Non so perchè si vogliano introdurre delle distinzioni tra il biglietto di favore e il biglietto pagato solo perchè il primo è rila-

(1) Lacan & Paulmier, *op. cit.*, vol. II, n. 482.
(2) Rosmini, *op. cit.*, n. 287. — Vedi pure Ascoli, *op. cit.*, n. 303.

sciato gratuitamente, mentre il secondo solo dietro versamento di una somma di denaro. La donazione è un contratto che come tutti gli altri obbliga le parti contraenti fin dal momento in cui il donatario la accetta (Cod. civ., art. 1057). Se l'impresario, ad es., mi dona un biglietto di favore per la prima rappresentazione di un'opera ed io lo accetto, egli dovrà farmi assistere a quella *première*, altrimenti sarà tenuto verso di me al risarcimento dei danni: di restituzione del prezzo del biglietto non è qui a parlarsi in quanto esso non fu effettivamente sborsato. S'intende che se all'atto del rilascio del biglietto l'impresario si riservò col donatario la facoltà di cambiare la composizione dello spettacolo, allora non vi sarà più diritto al risarcimento dei danni da parte del titolare del biglietto di favore, ma in mancanza di questa espressa riserva, io credo che i diritti del titolare del biglietto di favore non siano al riguardo diversi da quelli di qualunque possessore di biglietto pagato.

§ 3. — Diritti degli abbonati riguardo allo spettacolo.

20. *Varie specie di abbonamenti.* — 21. *Diritti dell' abbonato a un dato numero di rappresentazioni.* — 22. Quid iuris *se la determinazione del tempo entro cui le rappresentazioni debbono essere date non fu fatta?* — 23. *Diritti dell'abbonato per un dato periodo di tempo riguardo al numero delle rappresentazioni.* — 24. *Sostituzione di un'opera determinata nel cartellone — giurisprudenza.* — 25. *Nostra opinione.* — 26. *Caso in cui le produzioni che si daranno non siano determinate.* — 27. *Diritti dell'abbonato riguardo alla formazione della compagnia di canto o prosa.* — 28. *Tempo entro cui l'abbonato può sollevare i suoi reclami.*

20. I diritti degli abbonati relativamente agli spettacoli non sono generalmente determinati nel contratto stesso di abbonamento se non per quanto riguarda il tempo o il numero delle rappresentazioni. Conviene quindi distinguere due specie principali di abbonamenti: 1° abbonamenti in cui il numero delle rappresentazioni cui l'abbonato ha diritto di assistere è determinato; 2° abbonamenti per un dato periodo di tempo, senza fissare il numero delle rappresentazioni.

21. Gli abbonati della prima specie hanno diritto al numero

di rappresentazioni che l' Impresa loro promise: quando qualche evento di forza maggiore costringesse a fare riposo essi non possono pretendere per questo una indennità: diritto ad indennità sorge solo quando il numero delle rappresentazioni date fu minore di quelle promesse, e anche allora che, fissato all'epoca dell'abbonamento il tempo entro cui le rappresentazioni dovevano aver luogo, questo scadde senza che l'impresa avesse completamente adempito alle sue obbligazioni.

22. Tale tempo, anche quando non sia stato fissato all'epoca del contratto, può risultare dal cartellone che annunzia il corso delle rappresentazioni e che fa pubblici i patti riferentisi all' abbonamento: così se, ad es., si è posto come intestazione all' affisso: *Teatro, ecc. Stagione di Quaresima*, si reputerà che le parti abbiano voluto pattuire l' adempimento delle rispettive obbligazioni entro il periodo di tempo che corrisponde alla Quaresima. Quindi è che se l'impresa entro quella stagione determinata non dà tutte le rappresentazioni promesse, gli abbonati hanno diritto ad una indennità, nè potrebbero essere costretti ad accettare le rappresentazioni che l'impresa offrisse di dare fuori di stagione, perchè se non col comune consenso delle parti si possono violare i patti che i contraenti all'epoca dell'abbonamento hanno riguardo al tempo in cui dovevano adempiersi le rispettive obbligazioni implicitamente accettato. Chè se neppure dal cartellone si può dedurre il tempo entro cui l'impresario deve dare le rappresentazioni pattuite, allora spetterà alla autorità giudiziaria stabilire, per l'adempimento della obbligazione, un termine conveniente: essa dovrà in questo caso tenersi anzitutto agli usi teatrali, e, quando questi manchino, decidere col suo prudente arbitrio.

23. Talune volte l'abbonamento si fa per un mese, per due, per tutta una stagione teatrale: quali saranno i diritti dell'abbonato in questo caso? Nei contratti si deve cercare quale sia stata la comune intenzione dei contraenti, ed è quindi in tale specie di abbonamento necessario indagare che cosa intendeva di assicurarsi l'abbonato, e cosa prometteva a lui l'impresa al momento in cui l'abbonamento fu contratto. Ora, non è certo alla volontà dell'impresa, ma all'uso, a quanto normalmente avviene, che si è rimesso l' abbonato per quanto riguarda il numero delle rappresentazioni cui ha diritto:

l'impresa non può quindi di suo arbitrio con riposi volontari rendere illusorio il diritto dell'abbonato, ma è tenuta a dare entro il tempo pattuito il numero di rappresentazioni che durante esso si sogliono dare; quindi, trattandosi, ad es., di opere musicali, sarà autorizzata a fare riposo il lunedì, il mercoledì e il venerdì, in quanto a ciò si attengono le consuetudini teatrali. Mancando a questa sua obbligazione essa dovrà indennizzare l'abbonato proporzionatamente alla parte di godimento sottrattagli, ossia al numero delle rappresentazioni non date, a meno che non ami piuttosto compensare i giorni di riposo con altrettanti giorni di spettacolo e a queste proposte l'abbonato si acquieti. Il diritto alla indennità verrebbe meno però quando il riposo fosse dovuto a caso fortuito o a forza maggiore.

24. Quanto al genere degli spettacoli, se nulla è detto nel contratto, si riputerà che le parti si siano volute riportare al cartellone o preavviso, il quale diventa così la fonte delle reciproche obbligazioni delle parti; cosicchè se per una stagione si annunziarono, ad es., due opere determinate, l'impresario sarà tenuto a darle, nè potrà sostituirle con altre, a meno che l'abbonato non presti a tale cambiamento, sia espressamente, sia tacitamente il suo assenso. Alcune volte però questa sostituzione può avvenire dietro ordine della direzione del teatro di concerto coll' autorità superiore: *quid iuris* in questo caso?

La patria giurisprudenza ebbe occasione di pronunciarsi in proposito (1). Nel dicembre 1855 il cartellone del teatro di Como annunziava tre opere in musica: *Macbeth*, *Norma*, *Traviata* da darsi nel corso di trenta rappresentazioni, dalla sera del 26 dicembre di quell'anno fino alla prima domenica di Quaresima dell' anno successivo. I prezzi di abbonamento erano fissati in L. 24 per la prima classe e L. 18 per la seconda, da pagarsi metà all'atto della inscrizione, metà all'ottava recita.

La sera del 26 dicembre al camerino del teatro, certo dottor R. si fece inscrivere abbonato di seconda classe, ma non pagò nè la prima, nè la seconda rata. Varie vicissitudini imputabili in parte alla scelta poco felice delle parti, indussero la direzione teatrale, di

(1) Rosmini, *op. cit.*, n. 266.

concerto coll'autorità amministrativa, a sostituire alla *Traviata* la *Gemma di Vergy*, il che avvenne coll'undicesima rappresentazione. Intervenuto quella sera il dott. R., che fino allora aveva senza querela assistito al *Macbeth* e alla *Norma*, produsse una protesta per iscritto, dichiarando che in vista della infrazione ai patti portati dal manifesto esso non intendeva continuare nell'abbonamento e si offrì di pagare il prezzo delle recite avvenute, cioè il mezzo abbonamento, al che l'impresa oppose rifiuto.

Compiute le 30 rappresentazioni ad epoca più inoltrata di quella stabilita dal manifesto, l'impresa citò innanzi alla pretura di Como il dottor R. chiedendo fosse condannato a pagare nel termine di giorni 14 la somma di L. 18 ed accessori.

Il pretore con sentenza 12 luglio 1857 giudicava: « Dovere il convenuto prestare il giuramento decisorio deferitogli dagli attori sulla seguente circostanza: « non essere vero che esso convenuto, dietro invito del signor delegato, abbia ritirato la propria protesta fatta nel giorno 20 gennaio 1856 di ritenersi sciolto dal contratto di abbonamento conchiuso cogli attori in base al loro manifesto del 20 dicembre 1855. Prestando il convenuto un tale giuramento dovrà pagare agli attori entro giorni 14 non già le lire 18, ma bensì austriache L. 6 cogli interessi decorribili dal giorno 27 dicembre 1855 in avanti, compensate le spese ». All'incontro non prestando il convenuto un tale giuramento dovrà pagare agli attori entro giorni 14 le libellate austriache L. 18 cogli interessi e spese di lite, ecc. ».

Contro questa sentenza ricorsero ambedue le parti.

La Corte di Appello di Milano con sentenza 30 dicembre 1857 accolse il reclamo degli attori e respinse quello del convenuto. Osservò nella motivazione: che il programma di abbonamento annunciava 30 recite delle opere *Norma*, *Macbeth* e *Traviata* dal 26 dicembre 1855 fino alla Quaresima 1856; che non faceva cenno del modo della esecuzione o di una singolare perizia degli artisti; che ammesso anche il diritto nell'abbonato di recedere dall'abbonamento per la mala riuscita dell'opera, il fatto di avere assistito dieci sere continue importava rinuncia ad ogni azione che potea derivare dalla meschinità dello spettacolo e imperizia degli artisti, tanto più che lo stesso abbonato dichiarò nel processo essere consuetudine teatrale che l'abbonato possa recedere dal contratto quando l'opera venga

fischiata in una delle prime tre recite; che la sostituzione della *Gemma di Vergy* alla *Traviata* promessa nel programma non poteva riguardarsi essenziale infrazione ai patti e alle condizioni del programma stesso, tale cioè che ripugni allo scopo dell'abbonamento e dia facoltà agli abbonati di recedere dal contratto, dal momento che scopo principale di questo era di assistere ad un numero determinato di opere in musica; che le tre opere annunciate nel programma, e in ispecie la *Traviata*, dovessero impreteribilmente essere rappresentate non fu espressamente pattuito, nè per la natura delle imprese teatrali potea ritenersi tacitamente dedotto in contratto; che dal momento che il cambiamento era avvenuto per ordine della direzione del teatro d'accordo colla delegazione provinciale, non poteva essere in facoltà di un solo abbonato costringere l'impresa all'adempimento di un patto che non era in potere suo di mantenere e la di cui osservanza sarebbe forse tornata sgradita al pubblico e agli stessi abbonati; che la *Gemma di Vergy* era un'opera come la *Traviata*, nè fu provato, nè asserito inferiore il suo merito, e se veramente il convenuto fu mosso all' abbonamento dal desiderio di ascoltare la *Traviata*, doveva ciò espressamente apporre come condizione dacchè non potea ignorare che frequentissimi e spesso indipendenti dall'impresa sono siffatti mutamenti, i quali non toccano l'essenza del contratto e non dànno titolo a reclamo.

La Suprema Corte con sentenza del 27 marzo 1858 confermò la sentenza di Appello notando: che l'avviso pubblicato dall'impresa teatrale di Como non valeva ad escludere la introduzione di variazioni a tenore di emergenze e nei sensi del contratto stipulato con la direzione; che le rappresentazioni pattuite erano state date tutte col solo divario della protrazione di qualche settimana oltre la prima metà della Quaresima; che non dipendeva dalla sola volontà del ricorrente l'impedire quella sostituzione, perchè l'indole dell'abbonamento, nel quale il correspettivo era rappresentato a pro degli assuntori dell'impresa dal complesso degli importi dell'abbonamento e degli introiti serali, respingeva il concetto di singoli e isolati contratti tra ciascuno abbonato e l' impresa, ragguagliandosi piuttosto all'altro di unione e consociazione del corpo degli abbonati a intento di fare sostegno ai serali trattenimenti sotto l'implicita dipendenza della direzione e della superiore autorità preposta all'ordine pubblico.

25. Prescindendo dal discutere se bene o no giudicassero la Corte di Appello e quella Suprema avuto riguardo alla particolarità del caso, non possiamo però nascondere come i principii in queste sentenze affermati non ci sembrino, in tesi generale, accettabili.

Anzitutto male si interpreta la volontà di un abbonato quando si dice che egli stipula non già per assistere a quelle tali e tali opere promesse nel cartellone, ma ad opere in musica in genere, quasi che in fatto di melodrammi l'uno valga l'altro e si tratti di cose fungibili.

Al teatro non si va solo per sentire della musica, ma anche della buona musica, o almeno della musica che piace; colui che entra ha quindi diritto che sia rappresentata l' opera promessa, e ogni sostituzione importa perciò violazione del contratto. Ma poi come si può ricorrere alla interpretazione della volontà dei contraenti, quando le cose che furono dedotte in contratto sono per sè chiare ed esplicite? *Ubi nulla ambiguitas verborum non est facienda voluntatis quaestio*: una volta che in base al pubblico cartellone io contraggo l'abbonamento per un corso di rappresentazioni d'opere in musica determinate, segno è che a quelle opere e non altre io ho desiderio di assistere: se l'impresa potesse di suo arbitrio sostituire un'opera ad un'altra, verrebbe a cangiare l'oggetto del contratto, il che non è possibile se non per comune accordo delle parti contraenti.

Nè ha maggior valore l'argomento che si deduce dall'essere lo spettacolo stato sostituito dalla direzione teatrale d'accordo colle autorità superiori. Il pretendere che i patti intervenuti tra l'impresa teatrale e le superiori autorità non resi noti affatto al pubblico, possano essere sorgente di obbligazioni per gli abbonati, cosicchè questi abbiano ad essere costretti a vedersi mutare lo spettacolo solo perchè nel contratto di appalto tale facoltà era lasciata alla direzione, equivale a disconoscere un canone giuridico fondamentale che suona così: *res inter alios acta aliis neque nocet, neque prodest.*

E qui torna a proposito il rammentare le parole della Cassazione di Milano nella sua sentenza del 15 maggio 1861 in causa Sanguinetti contro Cavezzano: « Attesochè se deve dirsi conforme ai principii la ragione di sorveglianza dal tribunale attribuita al Municipio; se è vero in diritto che l'impresario è responsabile del suo operato rimpetto alla autorità municipale per l'osservanza della fermata convenzione; se è pure indubitato che gli abbonati stranieri al contratto

stipulato tra municipio e impresario non possono invocarlo come attributivo ad essi di diritti; ciò tutto non basta a legittimare la sentenza denunciata, laddove l'abbonato fondi la sua azione non già sul contratto di appalto, ma sì sopra fatti costanti e irrecusabili che valgano ad obbligare l'impresario anche verso di lui, e che tornino a pregiudizio di un suo diritto ».

Concludendo noi ammettiamo in tutti i casi che quando ad un'opera annunciata negli affissi ne fu sostituita un'altra durante un corso di rappresentazioni, mentre questa facoltà l'impresario non erasi riservata nei pubblici cartelloni, l'abbonato abbia diritto di recedere dall'abbonamento: gli saranno dovuti anche i danni quando tale mutamento avvenne per colpa o negligenza dell'impresa.

Non sarebbe diversa la risoluzione della questione anche allora che l'opera sostituita fosse migliore, per il principio generale sancito dalla legge (Cod. Civ. 1245) che il creditore non può essere costretto a ricevere una cosa diversa da quella che gli è dovuta, quantunque il valore della cosa offerta sia eguale od anche maggiore.

26. Comunemente, per quanto riguarda gli spettacoli di prosa, il cartellone non determina le produzioni che si daranno nel corso della stagione, o al più si limita ad annunciare le così dette novità. Ritengono in questo caso gli scrittori sul diritto dei teatri, che l'abbonato non abbia alcun diritto verso l'impresario per quanto riguarda il genere degli spettacoli, poichè si presume abbia anticipatamente accettato tutte quelle mutazioni e ripetizioni che all'impresario converranno. Lacan (1) riferisce in proposito il seguente aneddoto. « Al Vaudeville « *Les deux Edmond* » durante una rappresentazione un abbonato chiese all'attore Lepeintre se il direttore era in Teatro, e avutone risposta negativa lo pregò a dirgli, quando fosse tornato, che gli abbonati erano stanchi di vedere tutti i giorni *Les deux Edmond*, *les Lovrains*, *les Blanchisseuses* e altre scipitaggini del genere, e che se continuava così, sarebbero costretti ad intentargli una azione per il risarcimento dei danni. Lacan dice che la minaccia era evidentemente malfondata. Noi distinguiamo il caso in cui l'abbonato non può vedere nel corso del suo abbonamento molte produ-

(1) Lacan, *op. cit.*, volume II, n. 503.

zioni a cagione delle repliche incessanti dell' impresario, da quello in cui gli spettacoli non hanno valore artistico. Nella prima ipotesi non abbiamo nessuna difficoltà ad ammettere che manchi all'abbonato il diritto di reclamare; nella seconda invece i rapporti che intercedono tra impresario e abbonato non sono diversi da quelli che passano tra un debitore di cosa determinata solo nella specie e il creditore, e come un debitore di cosa determinata solo nella specie non è tenuto a darla della migliore qualità, ma non può darla neppure della peggiore (Cod. Civ., art. 1245), così l'impresa che stipulò coll'abbonato di fargli godere un dato numero di rappresentazioni, se non è tenuta a scegliere le produzioni tra il repertorio migliore, non può però neppure mettere in scena quelle che non sono di alcun valore artistico.

27. Riguardo alla formazione della compagnia di canto o di prosa, se i nomi di coloro che la compongono furono annunciati al pubblico, io non credo che qualunque mutazione in essa avvenga durante il corso delle rappresentazioni abbia ad essere sopportata dagli abbonati benchè diversa anche qui sia la opinione della dottrina. Si dice (1) che nel caso di abbonamento a un dato numero di rappresentazioni senza indicare quali, l'impresa non avendo promesso che delle rappresentazioni, adempie al suo obbligo tutte le volte che lascia entrare l'abbonato nella sala ad assistervi; ma manifestamente si confonde. Sia pure che l'abbonato non possa pretendere di costringere l' impresa a dare una produzione piuttosto di un'altra, ma ciò non toglie però che egli abbia diritto che le rappresentazioni che si daranno abbiano per interpreti quegli artisti che il cartellone-preavviso ha indicato quali componenti la compagnia di prosa o di canto. Che forse, stipulato un abbonamento per 10 recite, ad es., della Duse, si potrebbe negare all' abbonato il diritto di recedere dal contratto se a quella grande artista si sostituisse una prima attrice qualunque? Certo che il principio va temperato nel senso che non ogni cambiamento di parti in una compagnia di canto o di prosa può portare alle stesse conseguenze. Ricorre qui la

(1) Lacan & Paulmier, *op. cit.*, vol. II, n. 510. — Rosmini, *op. cit.*, n. 310. — Dalloz, *op. cit.*, n. 153.

medesima distinzione che facemmo a proposito dei diritti dei possessori di biglietti ordinari nel caso di sostituzione di un attore ad un altro (13); ammettiamo cioè che la sostituzione delle parti primarie di una compagnia di canto o di prosa dia diritto a recedere dall'abbonamento, delle secondarie no. Dice Lacan al contrario che salve particolari convenzioni, la sostituzione che la direzione fa di un attore ad un altro non dà luogo ad alcuna azione da parte dell'abbonato, perchè si presume che egli abbia in precedenza accettato il personale che la direzione teatrale stessa avrebbe accettato.

Si può combattere questa interpretazione della volontà dell'abbonato cogli stessi argomenti che usammo nel caso di sostituzione di un'opera ad un'altra: in ogni modo a noi sembra che la opinione dell'illustre giurista francese non sia sostenibile, disconoscendo essa l'importanza che i componenti di una compagnia di canto o di prosa hanno riguardo alla interpretazione e quindi anche al *valore* delle rappresentazioni, in base al quale appunto si determina il prezzo dell'abbonamento.

28. Può nascere questione riguardo al tempo entro cui le proteste dell'abbonato, sia per la sostituzione di un'opera ad un'altra, sia per quella degli attori debbano essere sollevate perchè non abbia a presumersi che ai possibili diritti che da cotali infrazioni al contratto derivavano l'abbonato abbia minacciato.

È necessario in questi casi rimettersi alla consuetudine teatrale, la quale presso di noi per comune consenso degli scrittori (1), dà diritto all'abbonato di recedere dall' abbonamento quando lo spettacolo venga fischiato in una delle prime tre recite. È necessario però che la disapprovazione abbia il carattere di generalità, non potendosi certo tener conto delle opinioni personali isolate che si potessero avere in proposito.

---

(1) Rosmini, *op. cit.*, n. 267. — Ascoli, *op. cit.*, n. 292. — Avventi, *Mentore teatrale*, 87. — Corte Appello Milano, 30 dicembre 1857.

§ 4. — Diritti dei titolari del diritto di ingresso riguardo agli spettacoli.

29. *I titolari dei diritti d'ingresso non hanno, riguardo agli spettacoli, alcun diritto.*

29. I titolari dei diritti d'ingresso (pittori, attori, decoratori, giornalisti, azionisti, ecc.) non hanno, riguardo agli spettacoli, alcun diritto. L'impresa concedendo ciò che le consuetudini teatrali loro attribuiscono non intende certamente di vincolarsi per quanto riguarda la composizione degli spettacoli, nè essi possono addurre altro diritto verso di essa all'infuori di quello di entrare gratuitamente nel teatro, semprechè, s'intende, patti speciali non stabiliscano altrimenti.

Dottor NICOLA TABANELLI.

CRISI TEATRALE

Appunti sul Teatro Regio di Torino.

I Comuni principali d'Italia hanno la fortuna — o la disgrazia — di possedere un teatro; il quale vien detto « Massimo », forse perchè, misurato in lungo e in largo, risulta più vasto degli altri teatri cittadini, forse perchè, più ricco nella decorazione, aperto nella stagione di carnevale con spettacoli d'opera e coreografia, e in solenni circostanze destinato a serate di gala, è il ritrovo più eletto della società elegante. E ancora opinano taluni — con malizia raffinata — doversi nel titolo di « Massimo » ravvisare il teatro per eccellenza, il maggior tempio dell'arte. A noi, non crudeli a tal punto, manca l'animo d'accettare cotesta diabolica interpretazione.

Il Massimo è pur causa di grattacapi ai municipî: in molte città, il municipio non ha intera la proprietà del teatro nè può abbandonarlo al destino, chè i proprietari dei palchi intentano processo e costringono il municipio a darvi spettacoli anche con sacrificio di denaro. E le città grandi e piccole, oltre le questioni dell'acqua potabile, luce elettrica, fognatura, imposta progressiva, ecc., hanno la « questione del Massimo », la più greve di tutte; e se ne farebbe volentieri a meno! Succede talvolta una crisi: ieri al teatro alla Scala di Milano, oggi al teatro Regio di Torino.

Crediamo non inutile — Dio voglia non torni disaggradevole al lettore — esaminar l'argomento, prendendo per soggetto il teatro Regio di Torino; però il nostro studio ha carattere generale e si riferisce ad uno stato di cose medesimo nell'intera vita musicale italiana; nè mai come in materia teatrale cade in acconcio il detto: « tutto il mondo è paese ».

E anzitutto, una domanda: sono competenti i municipî in materia artistica? Purtroppo le odierne istituzioni demagogiche tengon lontano il cittadino colto dalla vita politica, e la cosa pubblica vien lasciata in balìa a scapestrati e saltimbanchi.

Buon senso vorrebbe che in comuni, dove si spendono cento, duecento, fino trecento mila lire all'anno nel sussidio d'un teatro, facesse parte del Consiglio comunale almeno una persona competentissima, la quale per coltura musicale e autorità presentasse assoluta garanzia alla cittadinanza che quel denaro è bene speso in vantaggio dell'istruzione artistica del popolo. Davvero saremmo curiosi: se in tempo d'elezioni amministrative a un gruppo d'eccentrici saltasse il grillo d'un'idea simile, il povero candidato non troverebbe grazia neppure presso i giornali umoristici! Liberali han da essere o clericali, monarchici o repubblicani, massoni, socialisti — e chi più n'ha ne metta; tempre fortissime d'uomini che, curvi a tavolino, le mani nelle chiome, han vegliato lunghe notti nello studio della « questione amministrativa ». E non occorre tanto: un giorno li vedemmo quei cari marmocchi, usciti dall'asilo, con in capo un cappello e pennacchio di carta, un moschetto di legno in ispalla, al fianco una sciabola di cartapesta, sfilar baldanzosi dinanzi al corpo degli elettori, e accesi di patrio amore gridar: « Viva Roma capitale! ».

Gli elettori, inteneriti fino alle lagrime, li mandarono a sedere in Consiglio.

Di qui la stupidità beota propria delle assemblee amministrative ogni qualvolta si parla di cose attinenti all'arte; ci si sente un peso, un imbarazzo; sui volti si legge un « Che il diavol si porti via la musica! ». I più prudenti si chiudono in austero silenzio; quei della faccia tosta, fattisi arditi, versano i fiumi di lor eloquenza. Sempre le stesse cose! Chiacchere, come s'usa nelle spezierie dei villaggi; e poi, senza rendersi conto dell'importanza dell' atto e della grave responsabilità, si vota un'ingentissima somma in sussidio al Massimo, semplicemente perchè si è fatto sempre così, per naturale tendenza a persistere nelle cattive abitudini, perchè dall' esercizio del teatro quattro bottegai traggono qualche profitto. In fin di seduta i taciturni si scuotono e da tutti in coro si grida: « Viva l'arte! ».

L'arte serve di passaporto al commercio.

***

Perchè il pubblico non va al teatro Regio?

Il fatto è certo: la cittadinanza non frequenta il teatro (parliamo di pubblico a pagamento). Anche il Consiglio comunale l'ha affermato; e ce ne congratuliamo: sarebbe stato capace di constatare... il contrario! E i consiglieri han gran desiderio che il pubblico accorra al Regio — la ragione vedremo più sotto; ma il pubblico non ne vuol sapere, e ogni anno si ostina sempre più a non mettervi piede. La crisi teatrale c'è, e nella domanda sta il nocciolo della questione.

S'hanno dunque a investigare le vere ragioni dell'allontanamento del pubblico. Però finora le persone ufficialmente incaricate di studiare la crisi e di porvi rimedio si bendavano gli occhi e poi, armatesi di lenti potentissime, prendeano a ispezionare il teatro e cercavano cercavano...

Proviamo anche noi — e con noi invitiamo i lettori — a cercar le cause della crisi. Oh, non occorrono lenti, basta tener gli occhi aperti e, senza disturbarci, restiamo pure in casa, avendo da tempo perduto l'abitudine di andare a teatro.

***

Le cause della crisi ci appariscono di doppia natura: artistiche e teatrali. Accenniamo per sommi capi alle prime, lasciando ai lettori la cura di svolgere le idee principali nei particolari; è argomento troppo melanconico il parlar delle presenti condizioni della musica in Italia, e, quando vi riflettiamo, non sappiam davvero aver fede nell'avvenire artistico d'un popolo, fecondo in passato di uomini d'ingegno e non sterile certo nel futuro; ma, come può il vero artista spiegar le sue attitudini nell'attuale stato di cose? Nel teatro si concentra quasi tutta la vita musicale italiana; il popolo ama la musica solo a teatro e non diversamente; la musica sacra e la strumentale sono ancor l'eccezione, piante esotiche coltivate in serra; il pubblico non ne sente vivo bisogno, l'accetta in modo passivo e in misura limitatissima come se gli costi gran sacrificio.

Noi esamineremo il periodo di questi ultimi quindici anni, in cui

si scorgono gli estremi nella manifestazione della vita del teatro lirico; raccoglieremo quanto direttamente osservammo a Torino: ciò vale anche per le altre città italiane.

Qual era quindici anni addietro lo spettacolo *monstre*, degno veramente d'un teatro Massimo, lo spettacolo capace di far correre la gente a teatro e d'indurla a spendere una somma in altri tempi tenuta per inverosimile? Era la grande opera-ballo, in cui il massimo degli effetti musicali s'accoppiava a quelli spettacolosissimi dell'arte coreografica. Fra gli artisti il pubblico esigeva una prima donna di cartello e un tenore-cannone. La leggenda narrava di paghe favolose; il pubblico vi faceva un notevole sconto; ma certo, quei cantanti non cantavano *gratis*. Nella messa in scena si voleva il maggior sfarzo possibile; all'opera seguiva un gran ballo manzottiano; in complesso lo spettacolo richiedeva la cooperazione di qualche centinaio di persone. Questo lusso e l'essere i cantanti *divi* assai ricercati rese costose le rappresentazioni, al teatro il municipio diede un sussidio, e, ciò non bastando, i prezzi salirono a inusitata altezza. Il pubblico accettava; c'era il godimento: cinque ore di spettacolo sfarzoso, e dei *do* di petto fenomenali! Era il trionfo delle operone di Meyerbeer, Verdi, Ponchielli, Gounod, Boito; la musica di questi autori era *desiderata* da tutti e non si discuteva.

Le imprese nel movimento di quell'enorme massa di capitale guadagnavano grosso. Quali pienone nei teatri delle grandi città e poscia anche in provincia non si fecero coll'*Aida* o *Gioconda* ed il ballo *Excelsior!* E più tardi, in teatri non sussidiati, colla *Carmen* e *Mignon* interpretate da artisti cari al pubblico!

Fu la cuccagna d'impresari e editori. Allora chi avrebbe mai preveduto che quel pubblico, disposto a fischiare un'opera non assolutamente sfarzosa, più tardi si sarebbe accontentato di *Cavalleria rusticana?*

L'avidità genera avidità; e impresari e editori pensarono: poichè i municipi nel conceder la dote e il pubblico nel sopportare alti prezzi si mostran sì generosi, non sarà eccellente speculazione il far sgusciare fra le merci offerte al pubblico qualcuna di poco prezzo senza che nessuno se ne accorga? E fece capolino nei teatri Massimi l'opera *Le Villi* del M° Puccini, un lavoro da conservatorio e di modeste proporzioni; l'opera non attecchì, meno pel suo scarso valore

artistico, quanto per non essere spettacolo da Massimo. Ma neppure trovò seria opposizione; i giornali con molto tatto insinuavano un'idea, quella d'incoraggiare i giovani compositori e si parlava sommessamente della successione al trono verdiano. Si diceva: non è tempo di finirla colle grandi operone? Si accettino, s' animino i giovani, troveremo il successore di Verdi.

E così l'opera del Puccini, la quale, se rappresentata in un teatro secondario per conto dell'autore, avrebbe incontrato subita morte, grazie al patronato dell'editore fece il giro di tutti i teatri Massimi, e varcò eziandio il confine. Non piacque; ma poco importava, il nome di Puccini era già scritto nell'album dei futuri *grandi maestri*, e più tardi al pubblico si sarebbe fatto accettare il nuovo compositore (1). Fu il primo tentativo d'*imposizione* d'un maestro, un'imposizione assai discreta. Il pubblico non se n'accorse; e, nell'aspettativa d'un successore a Verdi, s'avvezzava gradatamente all'opera di piccole proporzioni, di nessuna esigenza scenica, facile a eseguirsi nei piccoli teatri.

Qualche anno dopo scoppiò il fulmine di *Cavalleria rusticana;* la prima novella lanciata per telegrafo fu: abbiamo il successore a Verdi. E l'opera conquistò le masse suggestionate. *Cavalleria rusticana* mutò faccia alle condizioni del nostro teatro; la ricetta del successo era trovata; in una città centro del commercio musicale si fondarono due officine per la fabbricazione del genio e del capolavoro. Saltiamo a piè pari e non descriviamo con quali mezzi si lanciano sul mercato cotesti nuovi prodotti: son cose da tutti sapute.

Le conseguenze eccole: il pubblico italiano non è libero di sentire a teatro quel che gli piace: gli s'*impone* un repertorio, ed esso ha il *dovere* di accettarlo, salvo a passare per un rinnegato senza amor patrio e senza il culto dell'arte nazionale (?). — Di più, il nuovo repertorio *imposto* presenta questo di particolare: i prodotti delle due officine son tutti identici, fabbricati con avarizia eccessiva sì da lasciar scoperto il processo di costruzione; e la qualità

---

(1) Il M° Puccini non se l'abbia a male e non dia alle nostre parole un'interpretazione equivoca. Non intendiamo dare o insinuare giudizi; noi consideriamo oggettivamente il fenomeno *commerciale* nella vita del teatro, quale apparisce al pubblico.

infima della materia prima è mal nascosta dalla vernice. Diversa la marca di fabbrica, diversi i nomi della merce; questa è sempre la medesima. Il pubblico non tardò ad accorgersene ed ora desidera altro.

E il commercio teatrale prese un indirizzo opposto alle leggi essenziali del commercio in genere: anzichè fiutare il mercato e versarvi merci corrispondenti alle richieste del compratore, lo s'imbarazzò di merci non più volute e destinate a rovinosa liquidazione.

Fatto prevedibile: non si può in musica fomentare una produzione in un senso o in un altro; quale editore anni addietro avrebbe immaginato il successo di oratorii? E il pubblico, che non ha mai saputo che cosa sia un oratorio, nauseato dalle maccheronee dei veristi, si precipita nelle chiese e nei teatri a purgarsi de' suoi peccati, della sua lussuria musicale. La penitenza sarà breve. Chi può dire ciò che avremo domani? Ieri un capobanda di provincia, oggi un prete; qualche novello *genio* sorgerà ancora: sarà un ragazzo fenomeno, una signorina?

Lo stato dell'odierno teatro musicale risulta più evidente al confronto col teatro di commedia. In questo le condizioni sono artisticamente assai migliori, e se c'è una crisi, se le compagnie drammatiche attraversano momenti difficili, le cause sono diverse da quelle del teatro in musica.

Nel teatro drammatico il pubblico ha libertà perfetta di giudizio, manifesta i suoi desideri al capocomico e questi li asseconda. In una città si rappresenta una commedia d'un autore novellino; il pubblico la fischia; l'autore è spacciato; e alle altre città si risparmia il supplizio di sentirla. Il contrario in musica: si dà un'opera nuova protetta da un editore; non piace; e vien data ugualmente in tutte le altre città a dispetto del pubblico. Che resta al pubblico se non fuggire di teatro? (1). In drammatica, solo nel caso d'un autore già noto e di fama stabilita si dà una commedia in varie città, anche dopo un primo insuccesso. Talvolta si hanno giudizî contraddittorî; il capocomico si regola secondo i diversi pubblici; questi conservano

(1) Un autore drammatico, il quale, come il Mascagni, avesse in bilancio quattro fiaschi consecutivi, sarebbe mandato a quel paese. Invece il pubblico italiano è stato *condannato* a trangugiare tutti i futuri polpettoni della cucina mascagniana; fino a quando?

la loro libertà di giudizio: possono applaudire, fischiare chi lor pare e piace senza venir accusati di lesa patria.

Da questa libertà sorge un'importante differenza fra i due teatri: il repertorio drammatico è variissimo, da Ibsen fino alle *pochades* ce n'è per tutti i gusti; il repertorio di musica *imposto* negli ultimi anni comprende *un'opera sola* sotto molti titoli. Inoltre nei teatri di commedia lo spettacolo rappresenta quel massimo che si può avere come godimento scenico ed è sempre degno dei prezzi, ben modesti in Italia. In musica, il repertorio imposto consta d'opere meschinissime come spettacolo, immaginate espressamente per fare il giro degli infimi teatri di provincia.

Però se finiscono in provincia, cominciano ben in alto. Finchè si può non è megliò spillare il denaro ai ricchi? C'è di più da grattare; ed ecco i nostri teatri Massimi presi d'assalto all'apparir d'un opera nuova. L'editore s'è infeudato tutti i maggiori teatri e li sfrutta d'accordo cogl'impresari: c'è la dote appetitosa e poi ci sono i prezzi alti imposti al pubblico. I municipî non si curano d' abbassarli in proporzione al diminuito valore degli spettacoli; quindi, tenendo conto anche delle esecuzioni ogni giorno sempre più scadenti, vengon meno quelle ragioni che in passato avean determinato un rialzo di prezzi; e poi oggi son diminuite le esigenze in quanto a cantanti, e i buoni spettacoli sono possibili con spesa minore.

Il nostro pubblico nella sua ignoranza è capace d'entusiasmarsi per la musica di queste opere, ma preferisce averle nei teatri secondari a prezzi inferiori (1). Ed ama aver libertà di giudizio sulle diverse opere d'un medesimo compositore: applaude *Cavalleria rusticana*, e si ribella all'*Amico Fritz;* e questa fu *imposta* e per otto sere. Il pubblico scappa! (2).

(1) Ad es., la *Carmen* non attecchì al Regio; più tardi, negli altri teatri ottenne successoni, e fu per parecchi anni la risorsa delle imprese.

(2) Fu gran battaglia alla prima rappresentazione dell'*Amico Fritz* tra il pubblico pagante e la *claque* numerosissima: scenate indegne d'un teatro civile. Salvo le prime tre sere, destinate a soddisfar la curiosità del pubblico, nelle altre il teatro restava vuoto e non contava nemmeno gli abbonati; nell'ultima sera, al calar della tela, c'erano appena i carabinieri di servizio! Se non fummo ingannati, le *otto* rappresentazioni vennero *imposte* dall'editore all'impresa. Vassallo il pubblico, vassalli gl'impresari! Otto rappresentazioni costate ventimila lire al Municipio!

Il movimento musicale si trova dunque inceppato fra le strettoie d'un feudalesimo fortemente stabilito ed è soggetto a vero monopolio a vantaggio di pochi sfruttatori; i municipî concedendo teatri e sussidî dan loro incoraggiamento e protezione (1). Le conseguenze artistiche?

In Italia la produzione drammatica è d'una sorprendente esuberanza. Le statistiche ci parlano di sessanta, settanta fra opere e operette all'anno, assai più di quanto si faccia in tutto il resto dell'Europa. Presso di noi il dilettantismo e il mestiere gareggiano nella conquista dell'ambito titolo di *maestro*. Che cosa ci vuole a scriver un'opera? Basta non saper di musica. E quando in un concorso si fa sventolare qualche biglietto di banca noi sappiamo quale gran stuolo di cavallette assale la disgraziata giuria. In tanta vita noi constatiamo un fatto grave e senza eccezioni: di tutti i compositori che rappresentarono le loro opere a proprie spese senza il patrocinio d'un editore, *non un solo* è riuscito a entrare e mantenersi in repertorio; per contro opere in repertorio sono *esclusivamente* quelle patrocinate e imposte dall'editore.

E quale resta la condizione presente del vero artista? Il pubblico oramai ha già fatto giustizia delle mistificazioni di questi ultimi anni; un desiderio d'un'arte migliore s'è da un nucleo ristretto di buongustai esteso ad un pubblico più largo. Supponiamo venga l'artista desiderato che ci dia un'opera d'arte superiore; s'egli si presenta al pubblico da solo, l'opera sua non entrerà nel repertorio; gli rimane a rivolgersi a editori. Questi vorranno accettare un'opera d'arte ch'esce dal formulario solito e opposta e quasi atteggiantesi a protesta contro quanto essi ogni giorno *impongono* al pubblico? E quando pure gli editori non esigano un determinato stile musicale, faranno buon viso ad un'opera un po' costosa non costrutta coi soliti criterî di taccagneria e difficile a darsi con lauti

(1) Alla vita d'un teatro è necessaria la massima libertà; quando a Milano l'esercizio del teatro alla Scala fu assunto da un editore, fu preveduta la fine del teatro, che restò chiuso un anno. In una recente seduta del Consiglio comunale di Torino, caduto il discorso sul Teatro Lirico di Milano, qualcuno osservò che esso non attraeva gran pubblico a causa dell'essere infeudato. Noi domandiamo: Si è ben sicuri che il nostro Regio non sia infeudato a nessuno?

guadagni nei piccoli teatri? E l'artista nobile acconsentirà a lasciarsi condurre di fiera in fiera come un saltimbanco da baraccone?

Oltre queste opere « di fabbrica » *imposte* e indegne d'un teatro Massimo, il pubblico lamenta al Regio l'abuso d'altri spartiti, di cui non discute il merito artistico, ma che accetta in un teatro Massimo solo in condizioni non comuni d'esecuzione, e non già in condizioni ordinarie o peggio, sotto l'ordinario. Alludiamo alle opere che servono di riempitivo, di cerotto per curar le ferite d'una stagione disgraziata: le prescelte sono la *Lucia* e la *Traviata*, preparate in ventiquattro ore coi peggiori artisti possibili; il pubblico sa quel che lo aspetta e si guarda bene dal recarsi a teatro: perchè pagare il triplo spettacoli di cui non sente nessun desiderio e che vide meglio eseguiti in teatri minori?

E nei teatri di Torino s'ebbero le parti invertite: al Massimo, opere *piccole;* nei teatri piccoli le *grandi* opere; così al teatro Vittorio Emanuele l'*Africana*, il *Lohengrin,* al Carignano il *Vascello fantasma*, *Semiramide, Mefistofele*, e all'Alfieri (minuscolo teatro da operetta e commedia) nientemeno che gli *Ugonotti!* Val la pena di sussidiare il Regio! E quanto a cantanti, artisti capaci col loro nome d'attrarre il pubblico s'ebbero nei teatri minori, non al Regio.

E il pubblico si convince sempre più dell'inutilità della dote.

Una potente risorsa pel teatro era nelle opere di Wagner. E Torino parve destar invidia ad altre città per alcune primizie: difatti l'anno in cui per la prima volta si diede la *Walchiria* (spettacolo voluto mediocre dall'impresa e divenuto buono grazie all'impegno e al valore del direttore d'orchestra) e s'ebbe per iniziativa della Società wagneriana un'esecuzione superba della *Nona Sinfonia*, fu di benefica influenza sulla cultura del pubblico, specie dei giovani. Si decadde poscia coi *Maestri Cantori*, e col *Crepuscolo degli Dei* e col *Tristano* si andò giù a rotta di collo. Alcuni sospettarono che in alto (colà dove siedono le Supreme Autorità distributrici di manna musicale ai tapini filarmonici torinesi) si desiderasse farla finita con Wagner e si volesse sotterrarlo nell'opinione del pubblico.

Le imprese cercavano col nome di Wagner di guadagnarsi un numero rispettabile di abbonati e gettar una manciata di terra in bocca al cerbero pubblico; e nello stesso tempo ci regalavano qualche pasticcio maccheronico di giovani autori. I wagneriani ammansati non

protestavano, i non wagneriani si consolavano coi maccheroni. Se il Regio tenne per un filo in questi ultimi anni lo si deve all'aver eseguito del Wagner.

Nella natura del repertorio sta il fattor primo dell'importanza di un teatro, nè vi è ragione perchè siano sussidiati dal Comune spettacoli identici a quelli offertici dalla speculazione privata. Sull'attività degli speculatori in altri teatri la critica tace: è affar di commercio. Nel teatro Massimo noi vorremmo un criterio ben definito: cioè l'educazione graduata del pubblico indipendentemente e anche contro i capricci del medesimo. Che cosa conosce di musica il grosso del pubblico italiano? Della grande arte sacra, nulla; di musica sinfonica, quasi nulla: solo in poche città si è fatto qualche cosa; e dello stesso teatro lirico si conosce ben poco; siam ristretti a pochi nomi e il repertorio d'oggi è cosa meschina. Di Rossini, Bellini, Donizetti non si parla più; i giovani vi sono indifferenti, i vecchi n'ebbero fino agli occhi e protesterebbero contro le esecuzioni odierne. Si dovrebbe far conoscere la produzione contemporanea straniera. Ma gli editori stranieri non curano di conquistar i nostri teatri, e gli editori italiani ci tengono troppo ai prodotti delle loro officine per pensare a far tradurre ed acclimatare opere straniere.

Presentarci il teatro classico nella sua storia? Gluck, Beethoven, Weber, Mozart e un certo Spontini il quale solo degli operisti italiani trovò grazia presso Wagner e Berlioz (1); ma oggi colla decadenza del gusto è ben difficile darcene delle esecuzioni serie e far sentire la vitalità di quei capolavori; e poi il gran pubblico come accoglierebbe cotesto tentativo? Si è tanto in basso, e c'è da disperare di far comprendere l'arte vera. — Eppure, se non si fa nulla in questo senso, non trarremo mai il pubblico italiano dalla sua ignoranza fenomenale di musica, paragonabile nel campo letterario al seguente caso: pretender di parlar di lettere, avendo letto solo Manzoni, Aleardi, Foscolo e pochi minori, qualche squarcio incompreso di Shakespeare, e i poetastri dozzinanti delle gazzette letterarie; senza saper nulla delle altre letterature antiche e moderne.

---

(1) Chi voglia sentire Spontini o Cherubini può andare in ..... Germania. — Al Regio s'ebbero rappresentazioni del *Don Giovanni* nel 1858; di Cherubini l'opera *Ifigenia in Aulide* nel 1788, di Gluck l'opera *Poro* nel 1745.

E con ciò tocchiamo ad una delle principali cause della nostra decadenza musicale; della quale, si sa, molti gittano la colpa a... Wagner! (1).

***

Detto del repertorio, passiamo alle esecuzioni. Facciam grazia ai lettori e non v'insistiamo; Torino s'ebbe quanto v'è di peggio: il rifiuto d'altri teatri, cantanti novellini che si prestavan *gratis* per aver il diritto di scrivere sul libretto di servizio ch'essi avevan cantato in un teatro Massimo, o cantanti sfiniti e fuor di carriera; sopratutto cantanti ammalati: se qualche artista indisposto non trovava scrittura veniva subito invitato ad onorare del suo nome il cartellone del Regio; il teatro sembrava un'infermeria, e tutti ricordano le numerose interruzioni di stagione (2). Specie nel fatto dei tenori il Regio s'acquistò una ben triste nomea; Torino, che diede i natali a Tamagno, ha perduto la nozione d'una voce tenorile. Delle quattro opere d'obbligo appena una (di Verdi o Wagner) rappresentava un'attrattiva pel pubblico; e su ciò facendo assegnamento l'impresa trascurava l'esecuzione. Le altre non contavano più; non mai completo il cartellone in principio di stagione; c'era poi sempre la quarta opera « da destinarsi », il peggio d'ogni peggio. Simili risultati sono conseguenza del sistema d'esercizio. Francamente non si

---

(1) Rimandiamo il lettore allo scritto diligente ed istruttivo del sig. Somigli (*Rivista musicale*, anno 1898, fascicolo 4°) sul teatro reale di Monaco. L'autore è forse alquanto ottimista circa ai risultati artistici d'esecuzione, e non segnala i pericoli inerenti ad una organizzazione burocratica d'un teatro; a cagion dei quali quel teatro dà segni di decadenza. È però da ammirarsi l'elevatezza d'intendimenti nello scegliere e coordinare il repertorio a scopo d'educazione del pubblico. Osserveremo: il teatro reale di Monaco è aperto undici mesi dell'anno; nelle maggiori città d'Italia la stagione al Massimo dura circa tre mesi; di più in primavera e in autunno per altri tre mesi s'ha stagione d'opera in teatri minori; in tutto sei mesi all'anno di spettacoli musicali. Ora: presi insieme tutti i teatri italiani, il repertorio di questi ultimi quindici anni (cioè 90 mesi di teatro aperto) è ben lontano dall'avere, per varietà ed importanza artistica, il valore educativo del repertorio d'un anno del teatro reale di Monaco, e, aggiungasi, di molti altri teatri tedeschi. Merita, sotto questo aspetto, di venir ricordato il teatro di Carlsruhe (V. notizie nel medesimo fascicolo), dove, con splendidi risultati s'esplica la prodigiosa attività di F. Mottl.

(2) Nei teatri secondari è ben difficile succedano tali inconvenienti.

comprende un'ingenuità così madornale come quella d'affidare le sorti d'un teatro a un'impresa senza nessun controllo: tanto varrebbe che il Consiglio mettesse all'appalto l'intera amministrazione del Comune! In passato il municipio aveva un granellin di buon senso « costituzionale », diremo così; si riservava il diritto di approvare il cartellone dell'impresa; e il còmpito delicato di giudicare del valore artistico delle opere scelte, dei cantanti, direttori d'orchestra (còmpito da musicista) affidava ad una commissione di cui facevan parte i più benemeriti... *sportsmen* della città. Più tardi, vistane l'operosità intelligentissima e feconda, la commissione degli *sportsmen* venne soppressa. Ed oggi le imprese non hanno più fastidi di sorta; il municipio si rimette esclusivamente al giudizio del pubblico.

Benissimo: questo giudizio il pubblico colto l'ha sempre dato, non già andando a teatro a fischiare (non è cosa da persone colte) ma coll'ostinata astensione dal teatro. Il municipio tenne in conto il giudizio del pubblico? No: e, anzichè richiamar le imprese al loro dovere, sempre le accarezzava; e non si sapeva chi dei due facesse riverenze più profonde, o l'impresa al municipio, o questo all'impresa.

E il teatro cadde sempre più in basso; il pubblico n'era nauseato.

Allora sorse l'idea dell'orchestra municipale, e si disse: poichè il municipio non può garantire il valore dei cantanti, con un'orchestra stabile e un buon direttore si assicura già la metà degli elementi necessarî a una lodevole esecuzione. E nello stesso tempo si promisero grandi cose: coordinamento del Liceo musicale al teatro Regio, scuola popolare di strumenti a fiato, grandi concerti orchestrali, ecc., tutta una rinascenza musicale torinese. L'idea in sè non è cattiva; ma occorre *saperla* e sopratutto *volerla* attuare sul serio. Il municipio non si curò nè dell'una nè dell'altra cosa. Il modo con cui si formò l'orchestra diede origine a molte lagnanze; non entreremo in materia così delicata, però domandiamo: se il Municipio era persuaso d'aver creato un'orchestra proprio buona, c'era bisogno di magnificarla tanto? E, a prevenir qualsiasi diceria ed insinuazione, perchè non scegliere il direttore mediante concorso, come fu fatto pei professori?

La nuova orchestra mancò del carattere d'esser torinese, cioè di professori domiciliati a Torino, e quindi tale da servire a qualsiasi privata iniziativa di concerti, ecc. — E venne soprannominata « l'or-

chestra del ducato di Parma e Lombardo-Veneto ». Ben se ne accorse la Società dei concerti allora costituita, e si trovò ad essere senza orchestra! Appena formata l'orchestra e nominato il direttore, molti competenti previdero e disperarono d'aver buone esecuzioni; infatti anche dopo l'istituzione dell'orchestra municipale gli spettacoli furono sempre cattivi e il pubblico disertò sempre più dal teatro. Oggi tutto il pubblico, musicista o non, s'è persuaso d'una verità: l'orchestra municipale fu la *causa prima* delle cattive esecuzioni, e finchè c'è l'attuale orchestra, persiste una *garanzia certa* d'aver tutte cattive le future esecuzioni: il municipio deve o farne una sul serio e mettervi alla testa un vero artista, oppure rinunciarvi. Poichè precedentemente dagl'impresari s'ebbe qualche buon direttore (1).

Ora viene il comico. Dopo tre anni d'esperimento coll'orchestra municipale ritornò in Consiglio la questione del Regio. Chi ne capì qualche cosa? Gli stessi creatori dell'orchestra municipale, coordinamento degli istituti musicali, ecc., furon visti confessare con tutta franchezza il fallimento artistico del teatro — ciò attesta la loro buona fede — e per poco non si volle disfar tutto, demolir il Regio, far economie sul Liceo... E nello stesso tempo, fra tanto cantar miseria, si parlò di costrurre un nuovo teatro « popolare »!

Delle cause del fallimento, del fiasco dell'orchestra non un motto!

Ci si perdoni l'ingenuità, ma era il caso che i consiglieri estranei alla gestione musicale, presi per l'orecchio quei signori, avessero lor detto, garbatissimamente: « Cari signori, vi lasciammo carta bianca e molto denaro e faceste quanto vi piacque: orchestra del ducato di Parma, ecc., coordinamento del Liceo, scuola popolare di strumenti a fiato... ci prometteste arcimeraviglie, e di render Torino la prima città d'Italia in musica; ed ora ci venite a dir che tutto questo è stato un pasticcio! ».

Ma forse noi siamo troppo ingenui, forse diciamo sciocchezze. Non ne fu niente: anzi c'è da scommettere che in avvenire quei cari si-

(1) Ciò serva d'ammaestramento ai municipi che volessero seguir l'esempio di Torino. — Del giudizio del pubblico non si offendano i signori professori dell'orchestra municipale; un'orchestra, anche se composta di buoni elementi, può essere cattiva come orchestra; l'educarla spetta al direttore, che è la garanzia prima di buone o cattive esecuzioni.

gnori verranno designati a studiar i rimedi alla crisi. E saranno le più matte risa al veder quei poveretti dibattersi, affogare in quella medesima farmaceutica broda ch'eglino volevan far bere al pubblico! (1).

Ora passiamo alle cause teatrali.

Le condizioni artistiche sono identiche per tutti i teatri d'Italia e a tutti s'applicano le osservazioni dette sopra; non così è delle condizioni teatrali.

In molte città il municipio non ha intera la proprietà del teatro, i palchi appartengono a privati; nel qual caso la soluzione del problema teatrale presenta serie difficoltà, notissime a tutti. Il municipio ha due mezzi da scegliere: o riscattare i palchi, oppure sbarazzarsi della comproprietà del teatro e — quando intenda riserbare a sè un'ingerenza nella vita musicale — costrurre un nuovo teatro. Ma pel caso della proprietà condivisa non si possono dettar norme generali sulla soluzione del problema ed essa si offre diversa secondo le varie città e l'importanza artistica che per tradizione o desiderio di progresso si vuol dare al teatro.

Noi siam costretti all'esame del solo teatro Regio di Torino; però i fattori di decadenza che osserveremo sono anche comuni ad altri teatri municipali; di più essi acquistano maggior importanza dal fatto che il nostro Regio si trova nelle condizioni più favorevoli rispetto agli altri teatri d'Italia: il municipio n'è il solo proprietario; le cause *teatrali* della crisi si possono benissimo rimovere senza ricorrere a soluzioni radicali, come nel caso di teatri con palchi di proprietà privata.

Poichè il Regio è nelle condizioni più favorevoli, pare che sotto l'aspetto *teatrale* non s'abbia a parlar di crisi. Tuttavia assistemmo sempre ad un fatto ben curioso: nelle discussioni in Consiglio e

(1) Ad un teatro nuovo occorrono due milioni; e poi, dove costruirlo? Non certo alla cinta daziaria; mancando nel centro della città un'area disponibile, si dovrà espropriare e demolire un isolato: ciò costa altri due milioni. Spendere quattro milioni per un teatro, del cui esercizio il municipio non ha ancor trovato la soluzione, un teatro destinato a sole quaranta rappresentazioni, e che servirebbe soltanto ..... lo vedremo in seguito!

nelle gazzette la colpa del cattivo andamento del Regio fu sempre gettata sul *teatro* e il teatro divenne il bersaglio di tutte le ire ed ingiurie municipali. In verità val la pena di chiarire questo punto.

E ci si fa innanzi la questione dei due tipi di teatro: teatro a palchi, teatro a gallerie; il primo vien detto teatro *aristocratico* (sarebbe più proprio dire *borghese-plutocratico*), il secondo *popolare*. Al Regio si rimprovera d'essere troppo aristocratico; lo si vorrebbe rendere « popolare » (si pronunci *pupulare* secondo lo stile municipale); e non è a dire quanto sussultino i cuori dei consiglieri alla magica parola, miraggio in tempo d'elezioni di mille e mille schede benigne!

Tralasciamo di ripetere le solite chiacchere sulla convenienza dei due tipi di teatro. Se il teatro « popolare » ha apostoli assai loquaci, non è men vero che il teatro a tipo aristocratico ha partigiani fedeli, ma segreti; l'ipocrisia sociale dei nostri costumi demagogici non permette a un consigliere (sarebbe imprudenza gravissima!) di parlar in favore d'un teatro a tipo aristocratico. Arrischiamoci noi — nella coscienza d'esser immuni da demagogite — a prender le difese del Regio. Premettiamo: personalmente abbiam maggior simpatia pei teatri a posti indipendenti; e valga la dichiarazione a dimostrare la nostra imparzialità in quanto stiam per dire.

Noi concediamo che pei teatri secondari destinati alla commedia, operetta o minori spettacoli musicali sia preferibile il sistema a gallerie, e su questo non v'è dubbio.

Ma nel caso speciale d'un teatro Massimo, che ha una tradizione come teatro aristocratico, vi sono ragioni serie per conservare il tipo tradizionale, e pericoli gravi a tentar una trasformazione. Anzitutto un fatto materiale: il sistema a gallerie non si presta in un teatro assai vasto, destinato a spettacoli dove l'occhio vuol la sua parte. Nei tratti laterali delle gallerie solo gli spettatori delle due o tre prime file godono la vista del palcoscenico, quei delle altre no; queste sarebbero quindi poco frequentate, e nelle gallerie non si troverebbe in media un numero di persone maggiore a quello che può capire nella medesima zona costrutta a palchi, i quali finanziariamente frutterebbero di più (1). Il sistema a gallerie è conveniente

(1) L'osservazione fatta in qualche teatro estero accrebbe la nostra convinzione.

solo nella parte di fronte al palcoscenico: il Regio le possiede già ed esse sono ampie a sufficienza in confronto alle altre zone del teatro.

Passiamo all'esame della questione dal punto di vista dell'esercizio del teatro: si è mai pensato ai danni derivanti dalla soppressione dei palchi? Soppressi questi, si perderebbe quasi tutta la clientela degli abbonati: il fatto risulta non dubbio dal confronto dei teatri a palchi con quelli a gallerie; in questi ultimi scarsissimo è il numero degli abbonati, mentre nei primi è dato dagli abbonati il maggior contingente di pubblico. Donde una superiorità rilevante dei teatri a palchi su quelli a gallerie: al buon andamento d'un teatro più che un pubblico numerosissimo occorre un pubblico costante. L'utile degli abbonamenti al Regio si aggirava una volta (se fummo ben informati) intorno alle novantamila lire, somma quasi uguale alla dote; questa somma costituisce una garanzia di stabilità, è una seconda dote che l'impresa riceve. Nei teatri a gallerie manca questa stabile garanzia e gl'impresari sono abbandonati all'incertezza degli incassi serali.

E neppure s' ha da mover rimprovero al Regio pel carattere di lusso, d'eleganza che aveva in antico e che si suppone debba ancora avere. Anzi noi vediamo nella decadenza del Regio come elegante ritrovo della società una delle cause che lo fanno poco frequentato. Ci fu detto che *in illo tempore*, quando il Regio conservava l'elegante tradizione di teatro di Corte e in platea non si lasciava entrare chi non fosse vestito in nero, il teatro era popolato; inferiori i prezzi, e ai posti di platea s'accedeva col semplice biglietto d'ingresso; il teatro era a miglior mercato e aveva carattere assai più aristocratico che non oggi; probabilmente migliori gli spettacoli, e il pubblico esigeva cantanti di cartello; nè si parlò mai di crisi. La minor frequenza di pubblico coincide appunto colla decadenza del teatro sotto l'aspetto d'elegante ritrovo sociale; se adesso si obbliga il pubblico di platea a lasciar canna e mantello alla guardaroba, egli è pel solo scopo di spillar qualche soldo; ma qual sorta di pubblico ci tocca vedere in platea! Un pubblico che non ha il disturbo di passar alla guardaroba, causa la mancanza di .... mantello.

Lasciamo ciarlare i parolai in cerca di popolarità; tutte le persone di buon senso, ricche e forse più le povere, converranno in questo:

l'ambiente in cui si dà un'esecuzione musicale ha la sua parte nel godimento artistico; come si colloca il pianoforte nella più bella sala dell'appartamento e non in cucina e in istalla, così allo spettacolo d'opera si conviene un ambiente artistico: e il pubblico vi si reca come ad una festa (1). Nella sontuosità dei maggiori teatri italiani s' ha da vedere un segno di rispetto all'arte, come ad un risultato d'una vita raffinata; e il melodramma non dimentica l'origine sua aristocratica per opera del glorioso patriziato fiorentino.

Nel campo della pratica il problema si presenta così: tolgansi le signore che vanno al Massimo a farvi sfoggio d'abiti e diamanti, tolgansi le ragazze da marito, e tolgansi i nostri cavalieri dell'eleganza, che cosa resta del pubblico?

Gli spettacoli di musica, se buoni, costan caro ed i prezzi son di necessità elevati; si può ottenere che una famiglia spenda cinquanta lire in un palco, calcolando sulla vanità d'una signora, non mai sull'amore per la musica. Prendiamo il pubblico italiano qual è e non facciamo metafisicherie; da noi si va a teatro per molte ragioni: l'ultima è quella di penetrare il significato d'un'opera d'arte, la penultima d'udir gorgheggiare una bella voce di soprano, e — sopprimendo le ragioni intermedie — la prima è quella di « ammazzar la sera », lavorar di binoccolo, far visite, ecc..... — E, se i buongustai voglion aver del Wagner, si rassegnino a sentirlo in compagnia d'un pubblico che ha ben altro pel capo. Passi, se non fosse il gran chiaccherio (il Regio n'è ben famoso!). Che farci? Il municipio non ne può nulla, e nemmeno n' han colpa i palchi — perchè si chiacchera anche nelle sedie. Auguriamoci che col tempo fra le dame e i cavalieri dello *smart* si divulghi meglio il galateo.

Ora esaminiamo da che trasse origine il venir meno del carattere elegante del teatro e come cagionò l'allontanamento del pubblico.

(1) Il sudiciume dei nostri teatri ci ha sempre fatto cattiva impressione e mal disposto a sentir musica. Un giorno ad un concerto nel teatro Vittorio Emanuele, adatto a circo equestre, udimmo lamentare non essere quello un luogo dove eseguire il preludio del *Parsifal*.

*
* *

I prezzi del teatro — tutti si lagnano — troppo alti e non in rapporto col valore degli spettacoli contribuiscono già a trattenere il pubblico; ma l'errore più grave sta nella loro distribuzione difettosa: purtroppo l'errore non fu mai avvertito e si commise sempre confusione attribuendo alla costruzione del teatro — che noi stimiamo accettabilissima — i danni provenienti dalla cattiva distribuzione dei prezzi (1). Accettiamo per ipotesi i prezzi ora in uso e ragioniamo così (2): il pubblico ha da scegliere fra le sedie di platea, i posti numerati di platea e prima galleria e i posti in piedi in platea o prima galleria. Le sedie, pel prezzo troppo elevato (L. 13), convengono solo alle borse ricche, e son meno ricercate. Noi domandiamo: dove ha da andare il pubblico dalla borsa media, assai più numeroso del primo e anche più serio? Nei posti numerati di platea e galleria? Costan otto lire ed è prezzo ancor troppo alto per le borse medie (3). Oppure, volendo spendere le sole tre lire del biglietto d'ingresso, ha a sua disposizione due file in platea e due in galleria; se questi posti sono già occupati, si rassegni a stare in piedi; il che — data la lunghezza degli spettacoli — garba a pochissimi. Al municipio (o suprema sapienza!) sembrò, nel concedere un centinaio di

(1) Il teatro Regio è a cinque ordini di palchi oltre il loggione; il quarto e quinto ordine furono nella parte prospiciente il palcoscenico ridotti a due gallerie con posti numerati e liberi. I prezzi sono i seguenti: II ordine, L. 40; I e III, L. 30; IV, L. 20; V, L. 10. In platea le sedie L. 10, i posti numerati di platea o prima galleria L. 5. — L'ingresso al loggione costa L. 1,50 nel centro, L. 1 nei fianchi. — L'ingresso alla platea, palchi e prima galleria, stabilito dal municipio, è di L. 3; però l'impresa ha la facoltà di portare l'ingresso a L. 5 nelle due prime rappresentazioni d'ogni opera. — Ma gl'impresari, nell'arte di menar pel naso il municipio espertisssimi, opraron sempre a lor talento e talvolta conservarono l'ingresso di L. 5 per parecchie sere consecutive, come pure un anno soppressero i due concerti orchestrali cui erano obbligati per contratto; nè mai la Commissione degli *sportsmen* e i Consiglieri protestarono in difesa dei diritti del pubblico. Questi signori, avendo l'ingresso gratuito, non son tenuti a badare a simile miserie! Anche ciò giovò ad accrescere la simpatia del pubblico pel teatro.

(2) Lasciamo da parte il loggione e la seconda galleria, su cui non ci sono lagnanze.

(3) Infatti d'ordinario solo la prima fila di platea e di galleria è occupata.

posti al pubblico non milionario d'aver compiuto la più magnanima azione verso la cittadinanza, d'averle dato a buon mercato il pane dell'arte. Dov'è il senso comune? È serio il lasciar cento posti alla parte più numerosa del pubblico musicale e destinar tra sedie e palchi circa mille posti al pubblico ricco, meno numeroso?

E il diavolo ci mise la coda: gl'impresari, che il pubblico spoglierebbero anche della camicia, vedevan di mal occhio un centinaio di persone spendere sole tre lire (che straccioni!), e ricorsero ad un mezzo per costringerlo ad acquistar le sedie e posti numerati: ostruirono colla *claque* i cento posti liberi. Il pubblico in grado di pagar solo tre lire, entrando in teatro anche per tempo, era sicuro di trovare i posti a sedere occupati da facchini ed erbivendole: non diremo qual nota elegante, specie in platea, ne venisse al teatro! (1).

Ora si pensi: questo pubblico medio comprende non le sole persone che non posson spendere più di tre lire, ma anche le persone ricche, le quali pagherebbero le 13 lire d'una poltrona se lo spettacolo ne valesse la spesa, ma questi essendo cattivi e degni di teatri secondari, non vogliono sborsare più di tre lire; dagli abbonati in fuori, la gran maggioranza della borghesia si trova nel caso.

Perchè dunque il pubblico non va a teatro? La risposta è semplicissima: perchè non si sa dove sedere, non c'è posto, il teatro è completamente ostruito; s'ha da stare nei corridoi?

Ma non solo il pubblico medio di platea vien tenuto lontano dal teatro, anche quello ricco dei palchi e delle sedie.

Eccoci a parlare del parassitismo che infierisce al Regio.

Il pubblico parassita che non paga è numerosissimo e comprende tutte le classi sociali. Il posto d'onore spetta ai signori consiglieri comunali: essi han diritto all'ingresso gratuito e ad assistere alla prova generale. E come ci tengono a questo lor privilegio! Per vedere il Consiglio al completo — così ci fu assicurato — bisogna

(1) Ci spiace il dirlo, l'ostruzione regolare dei posti liberi non fu applicata soltanto da volgari impresari, ma anche del Comitato degli spettacoli durante l'Esposizione del 1884 e più tardi dalla Società di 98 azionisti che per un anno esercì il teatro e fece un fallimento inaudito con un teatro sempre pieno di..... entrate di favore; e davvero essa potè cantare *mea culpa!* Gli spettacoli furono buoni, ma quanto ad amministrazione il pubblico pagante non avvertì nessuna differenza tra la Società e i soliti impresari; e il teatro era ostruito.

andare alla prova generale al Regio. Che cosa ci vanno a fare? A screditare in anticipazione con sciocchi ragionamenti un'opera d'arte superiore alla loro intelligenza? — E agli spettacoli! Si comprende che tempi addietro la famosissima commissione degli *sportsmen* avesse l'ingresso gratuito e un palco riservato da L. 40 per poter adempiere l'alto suo mandato e giudicar delle cannonate d'un tenore e dei pregi d'ogni natura d'una ballerina; era giusto che quei signori milionari non ci rimettessero di loro tasca e avessero compenso del loro immane lavoro. Ora la commissione degli *sportsmen* è soppressa, il municipio dichiara solo giudice il pubblico, e, dopochè ha affidato il teatro ad un'impresa, non ha più nessuna responsabilità degli spettacoli e se ne lava le mani. Che cosa dunque vanno a fare tutti i consiglieri in teatro? A constatare che avvenne la rappresentazione secondo il contratto? Ma a ciò basta il portinaio del teatro o il sergente dei pompieri.

Vi è poi la classe di entrate di favore formata dai parenti, cugini in dodicesimo grado dei cantanti, professori d'orchestra, coristi, ballerine, comparse, ecc., un vero malanno che le imprese non riescon a torsi di dosso. Non siamo in grado d'esporre dati precisi, certo al Regio questo pubblico è assai numeroso, sì che ad esso gl'impresari riservano delle speciali serate.

Come in tutti i teatri di musica, al Regio l'abbonamento è ripartito in serie: una volta eran quattro, designate colle lettere *A*, *B*, *a*, *b*, le sere della lettera *b* eran destinate al pubblico di favore. Va da sè, la cassetta non ci guadagnava nulla, e la lettera *b* fu soppressa. Presentemente gli spettacoli son ripartiti in tre serie *A*, *B*, *C*; le entrate di favore ottennero per quartiere generale le serate *C*, e in questi ultimi anni crebbero in modo straordinario. Era ben pittoresco e comico il pubblico della lettera *C*! E s'ebbe il nomignolo semplice di *lettera C*; un pubblico venuto dal mercato per riscaldarsi in teatro; e com'eran giulive quelle cuoche ed erbivendole dal fazzoletto variopinto in capo, e quelle dame della piccola borghesia sorridenti dai palchi nel lor abito estivo, ottime persone, orgogliose in quella sera di far la figura di grandi signore, e persuasissime d'aver dato ad intendere l'una all'altra che anche loro sapevan permettersi il lusso di pagar tre lire un posto di platea o quaranta un palco! Le conseguenze di queste serate di gala sono: non il solo pubblico

medio, a causa dell'ostruzionismo in platea e in galleria maggiore del consueto, diserta il teatro, ma anche il pubblico ricco delle sedie e dei palchi. E a nessuna signora verrebbe mai in mente di spender quaranta, cinquanta lire per far la figura presso i terzi d'aver avuto il palco *gratis;* e, se proponeste ad un amico di prendere una sedia ad una rappresentazione lettera *C*, egli vi guarderebbe con una certa faccia e per poco non vi farebbe rinchiudere in manicomio. Gli abbonati alle sedie o all'intero palco se ne vanno via, e gli stessi consiglieri, anche quelli più democratici, sdegnano di mettervi piede: oibò! Trovarsi a così stretto contatto coi proprî elettori!

E, se i consiglieri hanno un zinzin di pudore e di rispetto al pubblico denaro riflettano che le rappresentazioni lettera *C* costavano all'erario municipale tremila lire l'una (una volta) ora, dopo la diminuzione della dote, un po' di meno, circa duemila e cinquecento lire.

E giacchè la lettera *C* mette in fuga il pubblico pagante, gli abbonati (pubblico che ha già pagato) e non serve neppure al gaudio dei signori consiglieri, ad evitare il fallimento del teatro s'impone una misura radicale: la soppressione delle rappresentazioni lettera *C*. E allora assisteremo ad un giuoco graziosissimo: la lettera *C*, cioè il pubblico della lettera *C* — come tutte le specie parassite assai tenace alla vita e di rapidissima moltiplicazione — non vorrà certo condannarsi al suicidio, e (ripetendo quanto aveva già fatto nella trasformazione da lettera *b* a lettera *C*) si riverserà tutta sulla lettera *B* e questa cercherà rifugio presso la lettera *A*. Si avrà una neoparassita lettera *B:* nuova crisi, e a scongiurarla si decreterà la soppressione della lettera *B*; questa ripeterà il giuoco e prenderà d'assalto la lettera *A*. Quando si sarà data alla fuga la lettera *A*, addio teatro Regio! Anche il cassiere può andarsene pei fatti suoi, non avendo più nulla da fare.

Da questo tafferuglio.... alfabetico risulta evidentissima — se si vuol salvare il teatro — la necessità d'un provvedimento: *abolizione assoluta* di tutte le entrate di favore; come i cittadini sono tutti eguali nel pagare i dazi, da cui il teatro trae ingente sussidio, così non ci devon essere eccezioni, favoritismi innanzi alla cassetta del teatro (1).

(1) Anche col sistema del teatro esercito da imprese, vi è mezzo d'impedire ch'esse concedano entrate di favore.

Il Regio non è popolare? Lo è sin troppo — di qui la sua rovina; ma lo è d'un popolo ristretto, d'un pubblico parassita di privilegiati, che da consiglieri milionari va fino alle erbivendole di Porta Palazzo. E il fatto che il pubblico pagante non ne vuol sapere d'andar alle rappresentazioni lettera *C* (e invece va a quelle lettera *A*) conferma quanto sopra dicemmo, la convenienza di conservare ad un teatro Massimo il tradizionale carattere aristocratico, e l'errore di sostituirvi un teatro privo di questo carattere.

Finanziariamente, la situazione del Regio è comicissima: a causa dei prezzi elevati ha l'insegna di teatro aristocratico, sembra riservato ai soli ricchi e interdetto ai poveri; pel modo con cui funziona i ricchi ne sono allontanati e ci vanno solo poveri e parassiti: un vero teatro di beneficenza! E chi paga è quel gran sapientone di municipio.

Dieno i consiglieri il buon esempio. La storia della rivoluzione francese ricorda con onore il giorno in cui all'Assemblea dei nobili, tutti gareggiarono nello spogliarsi spontanei dei loro diritti feudali. Vorranno i nostri consiglieri — che tante proteste fanno di fede democratica e liberale — nella prima seduta dedicata alla questione del Regio rinunciare ai loro privilegi?

Non lo si speri.

Ben inteso, di entrate di favore, di parassitismo, in Consiglio non fu mai pronunciata un'ette!

Dunque non ci han colpa i palchi nell'allontanamento del pubblico; e non si calunnii tanto il povero teatro. Il quale a noi sembra eccellente nella sua disposizione: palchi, sedie, gallerie e loggione sono in proporzione giusta e permettono una graduata distribuzione di prezzi. Nella distribuzione presente sta un errore: aver fatto numerati (con un aumento di L. 5) i posti di platea e prima galleria. Ecco la nostra idea: si ritorni all'uso antico e si acceda a questi posti col biglietto da L. 3; i posti però sien tutti numerati (come ha da essere in ogni teatro civile) perchè al momento d'acquistar il biglietto ognuno ha diritto di sapere se starà seduto o no; il prendersi a pugni per la caccia a un posto è spettacolo che può divertire solo dei farabutti (1). Però, a differenza delle sedie, i posti

(1) Vogliamo numerati anche i posti del loggione a una lira; salvo i giorni

numerati non si devono dare in abbonamento con riduzione di prezzo; il numero soverchio di abbonati creerebbe un ostruzionismo a danno del pubblico che va sera per sera. Nell'ipotesi di buoni spettacoli, noi siamo certi, i posti numerati a sole tre lire (e L. 2 in seconda galleria) sarebbero sempre venduti; lo provò l'esperimento di qualche rappresentazione a prezzo ridotto; e l'impresa vi guadagnerebbe assai più che tenendoli a L. 8 in gran parte invenduti; e forse frutterebbero più delle stesse sedie. Con questa riforma si ha una zona di teatro adatta al pubblico di borsa media e più che sufficiente ai bisogni della cittadinanza (1).

* * *

Riassumiamo: repertorio non accetto al pubblico e imposto dagli editori, spettacoli identici a quelli dei teatri minori, prezzi altissimi, e teatro ostruito da un pubblico d'accattoni. — Perchè non si va al Regio? Proponiamo ad un amico di passar la sera al Regio: s'egli è musicista farà un gesto di disperazione, quasi l'avessimo invitato in pien gennaio a prendere un bagno nel Po; s'egli è meno esigente in musica ci risponderà: « Fossi matto! Spendere 13 o per lo meno 8 lire per uno spettacolo cattivo già visto con poche lire al teatro Vitt. Emanuele o al Carignano! E a pagar solo l'ingresso troveremo i posti già occupati dalla *claque* ». E ci consiglierà d'andar con poca spesa al teatro di commedia, dove il godimento artistico

festivi il pubblico che lo frequenta, occupato ancora dal lavoro, non può trovarsi a teatro alle ore sette. Noi, non infetti da demagogite, pretendiamo che anche i non ricchi siano trattati col dovuto riguardo.

(1) Mentre noi accettiamo il sistema di teatro misto a palchi e gallerie, non mancano neppure fautori intransigenti del teatro esclusivamente a palchi. Un giorno, discutendosi in Consiglio intorno alle cose del Regio, si udì una voce, tenuta per autorevole in materia teatrale, in questo senso: « Le gallerie furono la rovina del teatro! » Così forse ragionavano gl'impresari quando per avidità di guadagno ostruivano colla *claque* i posti liberi di platea e galleria per obbligare il pubblico ad acquistare sedie e palchi; ma il pubblico più saviamente preferiva scappar di teatro. Tuttavia ora non possiamo più tener conto di questa opinione perchè di recente il medesimo consigliere patrocinò la trasformazione del Regio. Dalla contraddizione a sì breve intervallo di tempo apparisce come anche le persone più autorevoli vedano poco chiaro nella questione del Regio.

d'una buona esecuzione supera di molto quanto di meno peggio si fa in musica; o all'operetta a sentir una musica meno accoppante di quella dei maestri veristi e cantanti migliori che al Regio, o al caffè di *varietà*, dove il divertimento è molto, la spesa è poca.

Nei limiti del nostro esame dedicato alle sole cause della crisi rinunciamo a parlare della questione della dote — tema principale di discussione in Consiglio: e sarebbe troppo lungo esprimere le nostre idee di molto diverse dalle comuni. Per incidenza, ricordiamo che il pubblico, dopo tanti anni di esperienza, s'è già fatto un'opinione in proposito: col sistema dell'esercizio affidato ad imprese senza nessun controllo, si dieno centomila lire o anche un milione, l'impresario intasca il milione e gli spettacoli restano i medesimi. E il pubblico fa il confronto con teatri non sussidiati e constata — anche in momenti difficili — spettacoli migliori a molti del Regio o per lo meno uguali nel Carignano, teatro a palchi con due gallerie affatto identico al Regio, ma più piccolo e quindi di minor reddito; senza dote, col fitto da pagare, con scarsi abbonati, prezzi inferiori della metà, e aperto nella stagione incertissima d'autunno e primavera, quando il pubblico è meno attratto verso il teatro. E forse nella dote è una causa di cattivi spettacoli: senza dote, l'impresario è nella necessità di arrischiare per attrarre il pubblico; colla dote, teatro gratuito e larga clientela d'abbonati egli evita il rischio e specula sul sicuro economizzando nelle spese. A questa supposizione c'induce il fatto che le imprese del Regio non fecero mai nulla per attrarre il pubblico (1).

Noi, in ragionando, dove abbiam dimenticata la carissima commissione municipale? Cogli occhi bendati, le lenti sul naso, quelle

(1) Citiamo le buone rappresentazioni avute al Carignano delle opere *Mirella*, *Edmea*, *Vascello fantasma*, *Mignon*, *Carmen*, *Semiramide*, *Manon* di Massenet; al teatro Alfieri una stagione d'opere rossiniane, nel 1884 nel piccolo teatro Rossini un'ottima stagione d'opere giocose. E a Milano in teatri non sussidiati s'ebbero per cura di editori spettacoli assai superiori ai soliti del nostro Regio.

brave persone brancicano nel buio dei corridoi del teatro in cerca del microbo della crisi. Come procedesse l'ispezione, a nessun mortale fu dato di sapere; e corse la leggenda: uno della commissione inciampò, cadendo, battè violentemente del capo nella porta d'un palco, e n'ebbe sangue al naso. I palchi! La causa della crisi è trovata: bisogna ricostrurre il teatro, demolire i palchi! E allo scopo si forma una società di azionisti coll'intenzione di assumere l'esercizio del teatro per un periodo di quindici anni e di trasformare il Regio dietro il corrispettivo di L. 400,000 date dal Municipio, la trasformazione essenziale doveva consistere nel ridurre a gallerie i palchi di quarto e quinto ordine, in sostanza un prolungamento laterale delle due gallerie già esistenti. Non è luogo qui di discutere se il teatro diverrebbe più bello dell'attuale, bensì vedere in quale misura la trasformazione del teatro contribuirebbe ad attrarre il pubblico. Dopo quanto abbiam già detto la risposta è purtroppo negativa (1): si sopprimono dei palchi pel loro prezzo ragionevole quasi sempre occupati in caso di buoni spettacoli e vi si sostituiscono dei posti numerati o liberi che avrebbero la sorte degli attuali, cioè essere invenduti od ostruiti. Il pubblico medio non ci guadagnerebbe nulla. E poi si trasformi il teatro, se ne fabbrichi magari un nuovo, come più vi piace, il problema è forse risolto? Gioverà ciò a dar fiato ai tenori e intelligenza ai direttori d'orchestra? Le cause della crisi son ben altre.

È singolare cotesta manìa del municipio: esso ha gran desiderio (si capisce!) che continui l'esercizio del teatro; l'assenza del pubblico gli mette paura che l'appalto del Regio non trovi impresari; non può, imitando l'esempio di Nerone (il demagogismo non è giunto ancora a tal punto) inviare i carabinieri a casa dei pacifici torinesi per tradurli a viva forza al Regio, e spera d'attirare il pubblico coll'allargare il teatro.

Ricorre a pennello un paragone: suppongasi un albergo di montagna in sito splendido e da tutti ammirato; però l'albergo ha pessima fama pel trattamento e pei prezzi altissimi, i villeggianti

(1) Al municipio resta l'obbligo di quelle trasformazioni necessarie alla sicurezza del pubblico in caso d'incendi; certo, se una disgrazia succedesse in una sera con teatro pieno (supponiamo di lettera C) non si salvano cinquanta persone.

scappano; allora l'albergatore, lasciando il servizio tale e quale, raddoppia il numero delle camere nella speranza di clienti .... che non verranno mai.

Il disegno di trasformazione del teatro trovò seria opposizione nel buon senso di alcuni consiglieri (non sappiamo se per ragioni artistiche o finanziarie); gli apostoli della trasformazione furono in notevole maggioranza, ma non in numero legale per far approvare il disegno; e questo andò a monte. Però i trasformatori, trovandosi in maggioranza non si danno per vinti e ci promettono di ritornare alla carica: c'è sempre un grande entusiasmo per spendere il denaro.... degli altri! (1).

La trasformazione del teatro non risolve la crisi; resta la questione dell'esercizio, e la Società può benissimo assumere l'impresa conservando il teatro nel suo stato attuale. E in proposito noi solleviamo una questione non avvertita in Consiglio.

(1) Finora la proposta d'esercizio del Regio con sussidio dato all'impresa, passò in Consiglio sempre a stento per pochi voti. Dopo le recenti elezioni, la conquista di 17 seggi da parte dei socialisti non sarà senza influenza sui miseri destini del teatro. Non si conoscono ancora le idee del partito socialista in materia artistica: se i socialisti la libera discussione e l'opinione personale sacrificano all'idea d'affermarsi come partito — giusta lor abitudine — e votano compatti col solo scopo d'agire in senso contrario ad altri partiti, si deplorerà il fatto vergognoso che una questione importantissima d'educazione artistica diventi trastullo di combriccole politiche. I socialisti ora vittoriosi sono socialisti *borghesi;* in avvenire non è improbabile il trionfo d'un'altra lista socialista (che già ottenne votazione splendida) composta di socialisti *veri operai:* falegnami, muratori, ortolani, braccianti, carrettieri, ecc. — Può darsi che modesti operai abbiano a dimostrare nella questione del Regio maggior buon senso di tanti avvocati liberaloni, di patrioti dalla « Roma capitale »; e un falegname andrebbe sulle furie — per rispetto alla materia prima del suo mestiere — quando udisse gettar la causa del cattivo esercizio del teatro sulle innocentissime pareti di legno dei palchi. Però con tutto il rispetto alla classe operaia affermiamo che a risolvere il problema dell'educazione musicale da darsi a un popolo, quale il piemontese, ribelle all'arte, si richiedono persone di ben altra competenza.

Anche a Milano, dove le elezioni amministrative ebbero carattere politico, ne vedremo delle belline, e il teatro della Scala sarà legato nel suo destino ai moti di maggio, allo stato d'assedio, a provvedimenti politici.....

E non occorre insistere sull'assurdità, in regime demagogico, d'affidare all'ente sociale, al municipio la direzione di quanto concerne la coltura dell'intelletto. Com'è noto, R. Wagner attribuiva l'altissima missione al Principe, il quale ha da incarnare in sè l'idea del perfezionamento d'un popolo. Molti principi tedeschi lasciarono di sè nome imperituro nella storia.

La Società dichiara d'accettare l'orchestra municipale; il fatto costituisce già una garanzia che gli spettacoli saranno sempre cattivi, anche se la Società metterà ogni impegno nella scelta dei cantanti, ecc. — Essa, ritenendo per buona l'orchestra municipale, dimostra una solenne incompetenza, e fin d'ora si fa condannare dal pubblico.

La Società dovrebbe, secondo noi, rinunziare all'orchestra del municipio e incaricarsi essa, mediante corrispondente sussidio, di formare una nuova orchestra; ma giammai il municipio confesserà d'aver un'orchestra cattiva, dopochè s'è tanto affaticato a magnificarla. — Supponiamo il municipio acconsenta: visto che nell'orchestra sta una garanzia importantissima del buon esito degli spettacoli, esso dovrà a sua volta giudicare se l'orchestra creata dalla Società è buona o no. Caschiamo in un giro vizioso, a causa dell'incompetenza artistica degli odierni municipi.

Dopo tanti anni di prova s' ha da disperare d'aver buoni spettacoli da impresari speculatori; però non si deve neppure avere fiducia cieca in Società pel solo fatto ch'esse, escludendo la speculazione, dichiarono di agire a scopo artistico (1): esse ci dànno talvolta il buono, più raramente il meglio (2); non è escluso il pericolo di favoritismi verso compositori ed artisti cui si vuol agevolare la carriera, e l'indirizzo può esser determinato più dal gusto della direzione che dai desideri del pubblico, il difficile sta nel mettervi alla testa persone capaci e d'impedire le infiltrazioni dei camorristi; inoltre — il fatto non sarebbe nuovo — presentano poca stabilità. Ma non c'è altro mezzo da scegliere; diamo il benvenuto alla presente Società e facciamo mille auguri. Una Società è meglio che niente!

Non è fuor di luogo osservare quanto si debba essere restii ad innovazioni in materia teatrale. A Torino n'avemmo più d'un esempio. Del Politeama destinato a servire a un mondo di cose — spettacoli

(1) Il Regio fu già in antico esercito da Società; vedi il diligente volume dell'avvocato Giacomo Sacerdote: *Teatro Regio di Torino*. Cenni storici intorno al teatro e cronologia degli spettacoli dal 1662 al 1890. Torino, 1892, L. Roux e C.

(2) Spettacoli davvero perfetti per eletta di cantanti e grazie al valore di Franco Faccio s'ebbero nel 1884 durante l'Esposizione per cura di un Comitato.

di musica e commedia, concerti d'orchestra e da camera, circo equestre, adunanze, ecc. — non si fece nulla; interrotto a metà costruzione divenne una casa ordinaria. Or non è molto si trasformò il Gerbino — che non aveva nessun bisogno di trasformazione, essendo a gallerie e frequentato ed offrendo sempre ottimi spettacoli di commedia — lo si battezzò pomposamente coi nomi di *Politeama* e *Teatro d'arte*, fu affidato ad una società di letterati ed artisti che promisero mari e monti; fin dal primo mese i risultati furono: teatro infeudato ad autori drammatici, esecuzioni cattive, repertorio non accetto, e un pubblico.... lettera *C*. — Cioè la sorte del Regio!

***

Al teatro Regio si connette la questione del Liceo musicale. Esso esiste da parecchi anni e, senza pretendere all'importanza d'un Conservatorio, fu istituito — così sempre si dichiarò — allo scopo di fornire al Regio le masse corali ed orchestrali (1). Quanto a risultati non c'è da rallegrarsene: i cori del Regio sono dei più stonati e sfiatati che abbiam mai udito; il municipio poi nel formare la famosa orchestra del ducato di Parma, ecc., ha nel fatto pronunziato un giudizio severo e, rinunciando ai professori licenziati dall'istituto, ne ha tacitamente affermata l'inutilità. Ora, nella relazione del Sindaco a favore della trasformazione del Regio si legge: « In tal modo si assicura alla città una serie di spettacoli lirici e la conservazione della Orchestra e dell' Istituto musicale che sono un vanto per Torino e che senza teatro dove esplicarsi non avrebbero una solida ragione di sussistere ».

Qual modo di voltar la frittata! — Dapprima il Liceo e l'orchestra dovevan *servire* al teatro; ora questo all'orchestra e al Liceo. L'espressione « onore e vanto » vale un Perù e attesta la gran buona fede sindacale; dunque s'ha da mantenere il Regio per dare il pane all'orchestra del ducato di Parma; e perchè non anche alla.... lettera *C*? — L'abbiam detto, il Regio è un'istituzione di beneficenza.

Non è nostra intenzione svolgere il soggetto: a parer nostro il Liceo, nei limiti in cui si contiene, ha da sussistere indipendentemente dal Regio; ci sono ben altri teatri cui occorrono cori ed orchestra!

---

(1) Il Liceo musicale venne decretato nel 1866 ed inaugurato il 25 maggio 1867.

È però chiaro quanto siano a scarso d'argomentazioni gli apostoli riformatori del Regio; essi non sanno dove battere il capo per trovar ragioni serie abbastanza da legittimare l'esercizio del teatro *nel modo e coi criteri sinora tenuti.*

Prima di finire accenniamo ad un'altra idea relativa al movimento musicale di Torino: la costruzione d'un salone per concerti orchestrali. Osserviamo: in primo luogo assicuriamoci d'aver.... i concerti, poi si penserà al salone. Il quale del resto è inutilissimo, prestandosi il Regio allo scopo; il municipio ha il dovere morale di concederlo gratuitamente per qualsiasi iniziativa seria; l'acustica del teatro non è delle più felici, ma teniamolo qual è senza cercar il meglio col pericolo d'aver qualche cosa d'orribile, come fu il salone provvisorio dell'Esposizione. E non si domandi un teatro capace di tante migliaia di persone; il Regio è sempre apparso troppo vasto per lo scarso pubblico intelligente di musica sinfonica.

Concludiamo: dal complesso dei nostri appunti si scorge a quali condizioni debba soddisfare l'esercizio d'un teatro Massimo, perchè meriti d'essere a carico del Comune: indipendenza assoluta da intrighi del commercio teatrale; il repertorio sia diverso da quello dei teatri minori, e comprenda soltanto opere di valore indiscusso e, anzichè acconsentire ai gusti momentanei e alle aberrazioni del pubblico (a ciò provvedono sin troppo gli altri teatri) abbia un carattere educativo; esclusi gli aborti dei novellini e dei musicastri da piazza, ci presenti la storia del dramma lirico nei capolavori di tutti i tempi e di tutti i popoli: in una serie di anni si può ottenere un repertorio classico (nel senso vero del vocabolo) pari a quello che in teatri francesi o tedeschi si ha in un anno. Le esecuzioni — inutile dirlo — sien le migliori possibili, si curi l'equilibrio e l'omogeneità dei vari artisti, e a poco a poco si tenti una radicale riforma nello stile rappresentativo dei cantanti, nella messa in scena; pei quali difetti i nostri spettacoli sono, al confronto delle scene tedesche, una cosa grottesca e non troverebbero grazia neppur presso le ottime marionette del teatro D'Angennes.

Tutto questo non si avrà mai col sistema dell'esercizio affidato ad impresari; una società di gentiluomini sarebbe capace di ottenerlo?

Finchè dura il presente stato di cose, non si può in coscienza legittimare la continuazione dell'esercizio del teatro. Noi rivolgendoci alla parte colta della cittadinanza, a quanti la musica tengon in conto non qual volgare passatempo delle serate invernali ma come la più alta manifestazione della vita d'un popolo, a quanti sentono un vero bisogno di questa superior forma di coltura, a quanti, profani ai garbugli del movimento musicale, fra la gran confusione d'idee son dubbiosi nel pronunciarsi, vorremmo assicurarli e dire: Nel Regio — e così in tutti gli altri teatri Massimi e Minimi d'Italia — l'arte non entra che pel buco della serratura; finora il teatro è stato un campo aperto all'ingordigia di speculatori e agli ozi d'un pubblico parassita, e pagar le spese tocca al Comune; si diffidi dei troppo zelanti apostoli del Massimo che ad ogni istante gridano « Viva l'arte! »; costoro vi han sempre qualche interesse particolare, e d'arte non capiscono nulla. Si persuada la cittadinanza: se (come già avvenne a Milano) il Regio rimanesse chiuso, ci guadagnerebbe l'arte *prima di tutto*, e poi anche la finanza municipale; e forse il pubblico avrebbe un fil di speranza: non essendovi concorrenti, un impresario darebbe al Carignano spettacoli a miglior mercato, e per lo meno equivalenti a quelli del Regio — perchè è impossibile darne dei peggiori.

E davvero è edificante questo pensiero: negli ultimi quindici anni s'ebbero al teatro Regio non meno di sessanta esecuzioni d'opera; si contano sulle dita quelle buone o appena discrete, che ottennero l'aggradimento del pubblico. In quindici anni il municipio ha speso in sussidî al Regio una somma non minore d'un milione e mezzo di lire, della quale un terzo — un mezzo milione — spetta come sussidio alle rappresentazioni lettera *C*; aggiungasi un altro terzo (dovremmo dire assai più) di rappresentazioni scellerate tanto da mettere in fuga gli abbonati più coraggiosi, se n' ha: più d'un milione fu speso pel gratuito divertimento dei signori consiglieri, dei topi e della.... lettera *C*!

Ed il municipio non ha mai trovato un soldo per provvedere ad un'istituzione ben altrimenti necessaria alla nostra coltura, cioè ad una biblioteca musicale (1).

---

(1) Non domandiamo una biblioteca da eruditi, ma solo quanto occorre all'ar-

***

Noi abbiamo esaminato le cose come si presentano all'occhio del pubblico che paga; siamo nel vero? — La nostra critica è affatto oggettiva, si riferisce ad una condizione di cose, non a persone; e preghiamo i lettori torinesi di non voler leggere fra le righe e di cercarvi qualsiasi allusione personale; poco curiosi delle cose municipali saremmo ben imbarazzati a dir i nomi delle persone responsabili di quanto abbiam criticato e censurato. Dei fatti esposti garantiamo l'autenticità. Non sappiam nulla delle chiacchere dei corridoi poichè al Regio — per rispetto al nostro orecchio — non andiamo più; e dalla nostra qualità di astensionisti trae valore il presente scritto. Noi abbiamo esposto i lamenti e i desideri di quella parte del pubblico che ha vivo l'amore per la musica, e auguriamo ardentemente di veder risorgere un teatro che ha un passato glorioso.

Ci pare d'aver detto abbastanza, ed è tempo di prender commiato dai lettori.

GIOVANNI FERRERO.

---

tista, allo studioso per una educazione seria. Poichè in alto si chiacchiera tanto di arte democratica e popolare, osserveremo che in Torino, a causa della mancanza d'una biblioteca, lo studio della musica è costosissimo e riservato ai soli ricchi. Con cinquemila lire sul principio e un sussidio annuo di mille lire (si può detrarre la somma dal bilancio del Regio col sopprimere qualche inutilissima rappresentazione lettera C) si avrebbe dopo alcuni anni una biblioteca discreta, da annettersi alla Biblioteca civica o al Liceo musicale; ed è un capitale bene speso che servirà ai nostri nipoti e pronipoti.

Se il Regio avesse a restar chiuso (e quanti trarrebbero un sospiro!) il fatto sarebbe presto compiuto. Noi lanciamo l'idea nella certezza che..... nessuno l'accoglierà.

CONGRESSO INTERNAZIONALE

DI STORIA E D'ARTE IN PARIGI - 1900.

Durante l'Esposizione del 1900, e più precisamente, a partire dal 23 luglio, avrà luogo a Parigi un grande congresso internazionale di Storia e d'Arte.

Si dividerà in 9 sezioni: Storia generale e diplomatica; Arti; Musica; Diritto e istituzioni; Letteratura; Religioni; Scienze; Filosofia e morale; Scienze sociali ed economiche (dal punto di vista storico, s'intende).

La sua durata sarà di una settimana.

Ciascuno si iscrive in una sezione determinata; ma ha il diritto di partecipare ai lavori di tutte le altre.

Durante il congresso vi saranno feste, ricevimenti, riunioni, ecc. Il Comitato di Parigi s'interesserà per ottenere le massime facilitazioni per gli alloggi e si mette a disposizione dei congressisti per tutte quelle informazioni che loro potessero tornar utili.

La tassa d'iscrizione è di franchi 20.

Dodici Comitati sono già costituiti, fra cui il francese, l'inglese e il tedesco, ed oltre a 300 adesioni definitive sono già assicurate.

Il Comitato francese per la sezione musicale è così formato:

Camille Bellaigue, Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Jules Combarieu, Emmanuel, Henry Expert, Alexandre Guilmant, Vincent d'Indy, Charles Malherbe, Romain Rolland, Camille Saint-Saëns, Julien Tiersot.

Scopo principale della nostra sezione sarebbe di creare un ravvicinamento tra i musicisti d'Europa, e di fornire loro un terreno di discussioni comuni, in cui saranno presentate questioni d'ordine

storico e d'ordine pratico. Da questi studî fatti di comune accordo potranno scaturire non solo nuove luci per la storia della musica; ma eziandio un'intesa di immediata utilità per l'effettuazione delle riforme pratiche necessarie allo sviluppo della nostra arte.

In una circolare che il Comitato conta di spedire più tardi saranno meglio precisati i differenti punti sui quali sarà particolarmente chiamata l'attenzione de' Congressisti.

Frattanto il Comitato si rivolge con calda preghiera a tutti coloro che s'interessano agli studî di storia musicale affinchè vogliano mandare la loro adesione e si compiacciano di comunicare tutte quelle idee che credano utili all'interesse comune e pratiche per il buon andamento del Congresso.

Le adesioni si ricevono provvisoriamente presso il Prof. Giacomo Gorrini, via Ludovisi, 46, Roma e presso il Dottor Oscar Chilesotti a Bassano (Vicenza).

Ed ecco ora l'elenco delle adesioni fin qui ricevute.

1) Villari comm. prof. Pasquale, Senatore del Regno, Presidente del R. Istituto di Studii Superiori e di Perfezionamento (Firenze).

2) Tommasini comm. Oreste, Membro della R. Accademia dei Lincei (Roma).

3) Di San Martino e Valperga conte Enrico, Presidente della R. Accademia di Santa Lucia e del Liceo Musicale (Roma).

4) Blaserna dott. Pietro, Senatore del Regno (Roma).

5) Greppi conte Giuseppe, Senatore del Regno, già Ambasciatore di S. M. (Roma).

6) Gerbaix de Sonnaz conte Carlo Alberto, R. Ministro d'Italia (Lisbona).

7) Manno barone comm. Antonio, Commissario di S. M. presso la Consulta Araldica (Torino).

8) Claretta barone comm. Gaudenzio, Segretario della R. Accademia delle Scienze (Torino).

9) Malvezzi conte dott. Nerio, Vice-Presidente della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna e Presidente della R. Commissione Araldica per la Romagna (Bologna).

10) Gorrini comm. prof. Giacomo, Direttore dell'Archivio del Ministero degli Affari Esteri, *Segretario provvisorio* (Roma).

11) Chilesotti cav. dott. Oscar, *Segretario provvisorio* (Bassano Veneto).

12) Orsi cav. Pietro, Professore nel Liceo Foscarini (Venezia).

13) Tebaldini cav. prof. Giovanni, Direttore del R. Conservatorio di Musica (Parma).

14) Wiel cav. nobile Taddeo (Venezia).

15) Scaduto cav. avv. Francesco, Professore nella R. Università (Napoli).

16) Corte cav. Pasquale, R. Console generale d'Italia (Melburne).

17) GRAF comm. Arturo, Professore nella R. Università (Torino).
18) BONAVENTURA prof. Arnaldo (Pisa).
19) TORCHI prof. Luigi, Bibliotecario del Liceo Musicale (Bologna).
20) RESTORI Antonio, Professore nella R. Università (Messina).
21) CODAZZI maestro Edgardo (Milano).
22) BOCCA avv. Giuseppe, Dir. della « Rivista Musicale Italiana » (Torino).
23) CONTARINI cav. avv. Salvatore, Consigliere della R. Accademia di Santa Cecilia, Segretario al Ministero degli Affari Esteri (Roma).
24) MAYOR DES PLANCHES nob. comm. Edmondo, Ministro di S. M. (Belgrado).
25) MAGLIANO DI VILLAR SAN MARCO conte cav. Roberto, Consigliere di Legazione (Levaldigi).
26) DE-GREGORIO marchese cav. uff. Paolo, Segret. di Legaz. di S. M. (Berna).
27) VENTURI comm. prof. Adolfo, Direttore delle Regie Gallerie Nazionali d'Arte antica e moderna e del Gabinetto delle Stampe e Professore di storia dell'arte medioevale-moderna nell' Università (Roma).
28) CAVAZZA conte Francesco (Bologna).
29) BOSSI maestro cav. M. E., Direttore del Liceo Musicale Civico « Benedetto Marcello » (Venezia).
30) BERNARDI maestro G. G., Professore d'armonia nel Liceo Civico Musicale « Benedetto Marcello » (Venezia).
31) GANDOLFI R., Professore nel R. Istituto Musicale (Firenze).
32) POLIDORO F., Professore nel R. Conservatorio Musicale (Napoli).
33) OCCIONI-BONAFFONS cav. Giuseppe, Professore di storia nel R. Liceo « Marco Polo » (Venezia).
34) MASSARANI Tullo, Senatore del Regno (semplice adesione, senza intervento) (Milano).
35) GABOTTO cav. prof. Ferdinando (Torino).
36) GALLI Amintore, Professore nel R. Conservatorio Musicale (Milano).

*
* *

A proposito di questo Congresso riceviamo:

« PER LA STORIA DELL'ARTE MUSICALE

« Sarebbe un'esagerazione l'asserire che, di fronte a quello spirito critico su cui s'informano in generale gli studî moderni, la storia dell'arte musicale sia tutta a rifare. È più giusto, più conforme al vero, ammettere che molto resti a scoprire, che molto vi sia da rivedere, e che scrittori, anche celebri, possano esser discussi nei loro giudizî, talora affrettati, talora fondati senza serio esame sulla tra-

dizione del tempo passato, non sempre competente, per potere, con sano criterio, arrivare ad una sintesi sicura che, apprezzando ogni musicista alla stregua dell'opera sua, valga a mostrare il vero e logico sviluppo dell'arte.

« Interessano, giova notarlo, varie monografie pubblicate in questi ultimi anni intorno a questioni speciali, le quali vennero troppo trascurate nella storia della musica, mentre riguardo ad essa si restava con compiacenza sulla via sempre battuta, che non lasciava scorgere gl'inizî delle fasi subìte dall'arte nella sua evoluzione. Ma con ciò non sarebbe stato segnato che l'indirizzo. Perchè si compia un lavoro proficuo in questo senso, vuolsi che sieno conosciute, altrimenti che per il titolo, le composizioni antiche fortunatamente conservateci nelle biblioteche d'Europa. Allora, soltanto allora, saremo preparati a comprendere l'apparizione di forme nuove, inesplicabili quando sorprendono d'improvviso, e saremo convinti che l'arte, come la natura, *non facit saltum*. Ma i libri rari delle biblioteche pubbliche sono tenuti con tale un riserbo da scoraggiare qualunque volonteroso. Non impiccolirò la questione col ricordare casi personali; dirò solo che la cura gelosa che custodisce questi libri non vuole riconoscere l'uso a cui dovrebbero essere destinati. Sono preziosi, sono maravigliosi, lo riconosco; ma sopratutto valgono per ciò che può trarne lo specialista quando sieno concessi in modo opportuno al suo esame. *In modo opportuno*, perchè non tutti gli studiosi hanno i mezzi d'assentarsi a lungo da casa loro per attendere a lavori tutt'altro che rimunerativi sotto ogni punto di vista. Si aggiunga che le trascrizioni musicali non si possono fare in una biblioteca pubblica, specie quando all'uopo si richiede uno stromento, com'è il caso delle intavolature, piuttosto difficili a decifrare per i molti errori di stampa che vi sono sparsi.

« Finchè dura un simile stato di cose non si arriverà a raccogliere il materiale da apprestare per la storia critica dell'arte musicale. Oggidì essa s'impone al disopra dei semplici dettagli biografici e bibliografici, pei quali si è già fatto un largo ed inutile consumo d'erudizione.

« L'anno venturo si radunerà a Parigi da ogni paese d'Europa un *Congresso di Storia comparata;* una sezione di esso è consacrata alla musica. Esprimo fin d'ora il desiderio che vi sia trattata la

questione da me esposta, ed ho fiducia che le deliberazioni del Congresso avranno ad esercitare in proposito una benefica influenza.

" Bassano, giugno '99.

« O. CHILESOTTI ».

***

Al momento di andare in macchina, riceviamo queste altre informazioni:

ART. I. — Un Congrès d'*histoire comparée* se réunira à Paris dans la dernière semaine de juillet 1900.

ART. II. — Le Congrès se subdivise en huit sections:

1. *Histoire générale et diplomatique.*
   Prés. honoraire, M. Gaston Boissier, de l'Acad. franç.,
   Prés. M. Henry Houssaye, de l'Acad. franç.;
2. *Histoire des Religions.*
   Prés. M. Anatole Leroy-Beaulieu, de l'Acad. des Sciences morales;
3. *Histoire du Droit et des Institutions.*
   Prés. M. Glasson, de l'Acad. des Sciences morales, doyen de la faculté de droit de Paris;
4. *Histoire de l'Économie Sociale.*
   Prés. honor. M. Levasseur, de l'Acad. des Sciences morales,
   Prés. M. le comte A. de Mun, député, de l'Acad. franç.;
5. *Histoire des Littératures.*
   Prés. honor. M. Gaston Pâris, de l'Acad. franç.,
   Prés. M. Brunétière, de l'Acad. franç.;
6. *Histoire des Sciences.*
   Prés. M. Berthelot, de l'Acad. des Sciences;
7. *Histoire de l'Art.*
   Prés. honor. M. Guillaume, de l'Acad. franç., directeur de l'Acad. de France à Rome;

8. *Histoire de la Musique.*

Prés. honoraire M. Camille Saint-Saëns, de l'Acad. des Beaux Arts,

Prés. M. Bourgault-Ducondray, professeur au Conservatoire.

Art. VI. — La langue officielle du Congrès est le français. Le latin, l'allemand, l'anglais, l'italien, l'espagnol, sont admis. Sont admises de même les autres langues, sous condition qu'il pourra être fait sur l'heure un résumé en français de la communication.

Art. VII. — Tout projet de communication devra être notifié avant le 1er juin 1900, *dernier délai*, au secrétariat de chacune des sections. Le bureau de la section décide l'admission du projet de communication. Il ne sera reçu aucun travail déjà publié, ou présenté antérieurement à une Société savante.

Art. IX. — Un compte-rendu des séances générales sera remis à chaque adhérent, ainsi qu'un compte-rendu des travaux de sa section.

RECENSIONI

Storia.

GIOVANNI MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*. In-4°, di pagg. 124. — Milano, 1899. Hoepli.

Sono otto trattati composti fra il 1100 e il 1300, la cui tradizione risale antichissima: qualcuno di essi si può considerare come la fonte o il punto di partenza del *De vulg. eloq.* di Dante e dei trattati ritmici di A. da Tempo, del da Barberino, di E. Deschamps, ecc.

La trattatistica ritmica latina è l'effetto di due fattori: la *grammatica* e la *musica*, dell'azione dei quali il Mari ha anche discorso in altro suo scritto (*Ritmo latino e terminologia ritmica med.* — Torino, Loescher, 1899) rivendicando alla musica una parte grande nella costituzione delle più note forme ritmiche volgari.

Già insegnava il Di Garlandia, in uno dei trattati qui pubblicati dal Mari (cfr. il n. V) *Rithmica species est artis enim musice;* ed egli e maestro Tibino stabiliscono un confronto tra le consonanze ritmiche e le consonanze musicali, in ambedue riscontrando elementi comuni, tra l'altro le proporzioni di terza, quarta, quinta.

Ben si conviene dunque far conoscere codesta nuova pubblicazione, frutto di pazienti e dotti studi fra codici d'Italia, di Francia, di Germania, d'Inghitterra, ai lettori di questa nostra *Rivista*, nella quale il Restori e altri già trattarono dei vincoli che alla musica medievale legano parecchie forme ritmiche romanze.

E noi segnaliamo tanto più volentieri l'importante pubblicazione del Mari, in quanto che non si tratta di una delle solite aride trascrizioni di codici, ma di un'analisi accuratissima della materia sostanziale contenuta nei trattati esposti.

Al Mari, che, spregiando i facili allori raccolti fra la moda e la bottega, segue così severi intendimenti, il plauso e la gratitudine degli studiosi. L. T.

JULIEN TIERSOT, Trois chants du 14 juillet, sous la révolution. Avec portraits et musique de Gossec et Méhul. — Paris, 1899. Fischbacher.

Nell'ultima festa del 14 luglio le volte del Panthéon si scossero al suono degli Inni di Gossec e di Méhul, che, un secolo addietro, dedicarono la genialità delle loro ispirazioni al ricordo della grande giornata rivoluzionaria. La felice idea di pubblicare la loro musica è dovuta al signor Julien Tiersot, che la corredò d'ogni dettaglio che ad essa si riferisce così dal lato storico e bibliografico come dal lato estetico-critico.

Il *Te Deum* di Gossec, eseguito al Campo di Marte il 14 luglio 1790, riunisce alla grandiosità dell'insieme qualche intermezzo *en genre rococò*, stile del tempo a cui non seppe sottrarsi l'illustre maestro che lo componeva. Tuttavia pare, secondo il Tiersot, che *ces détails*, accusando la data, *nous ramènent dans le milieu réel, nous rendent l'œuvre plus intéressante, plus vivante*. Ei riporta ad esempio la prima ripresa d'uno di questi *interludes* in forma di *passepied*. Il *Te Deum* si chiude, al rullo di tutti i tamburi, con una scarica d'artiglieria.

L'Inno (a 3 voci d'uomo) di Gossec su parole M. T. Chénier si spiega di getto nella sua mirabile unità di pensiero. Ha carattere soave, pur abbandonandosi superbo all'ampiezza dell'espressione. Le armonie, larghe e semplici, si uniscono intimamente col canto, e lo fanno spiccare. L'autore nota Gossec precursore di Beethoven in una frase che questi troverà quindici anni più tardi.

L'Inno di Méhul è scritto pel 14 luglio del 1800. La cerimonia fu celebrata in presenza del primo console l'indomani del suo ritorno da Marengo. Vi ottenne effetto sorprendente la musica di Méhul, immaginata in forma nuova su vaste proporzioni: tre gruppi distinti d'esecutori s'alternavano e si fondevano nei sei pezzi in cui si svolgeva l'insieme della composizione. Il signor Tiersot ci presenta un frammento di essa e precisamente il coro di donne, con accompagnamento di corno e d'arpa, che s'impose più vivamente all'uditorio.

Trentacinque anni dopo, l'idea realizzata per la prima volta da Méhul trovò una nuova e più potente applicazione nel *Requiem* di Berlioz. A buon dritto la critica d'allora aveva notato che il mezzo ardito impiegato da Méhul poteva avere i più grandi risultati per l'arte. È utile per la storia che il Tiersot l'abbia rilevato.

O. C.

JULIEN TIERSOT, Sur 'Le jeu de Robin et Marion', d'Adam De La Halle (XIIIe siècle). — Paris, 1897. Fischbacher.

Dell'opera famosa del famoso trovatore nessuno poteva rivelare l'intima essenza meglio di Julien Tiersot che ha speso, con mira-

bile profitto, lunghi anni nello studio della canzone popolare antica e moderna. Egli ha preso pretesto dalla riproduzione, dopo 6 secoli, del *Jeu de Robin et Marion* per illustrare in tutti i suoi particolari uno spettacolo che meritava molto più di un successo di curiosità, perchè la musica trasmessaci da Adam de la Halle conserva sempre la grazia, la freschezza, la genialità delle creazioni dovute all'estro popolare.

Nessun altro monumento dell'arte lirica era più degno dell'onore di rappresentare il medio evo sulla scena moderna, siccome quello che è eminentemente caratteristico per mettere in piena luce la poesia, la musica e i costumi d'allora.

Si sa che *Le jeu de Robin et Marion* è lo sviluppo scenico di situazioni tolte di pianta da certe canzoni popolari che giunsero fino a noi notate sotto il nome di *Pastorelle* in molti codici del medio evo e mantenute quasi inalterate nella tradizione. Eccone lo svolgimento: Marion, sulla prateria colle sue pecore, innalza un canto d'amore all'indirizzo del suo pastore Robin. Arriva un cavaliere, che si mette a corteggiare la pastorella; questa, facendo la sciocca, si burla di lui. Partito il cavaliere, viene Robin; i due amanti mangiano e bevono, cantano e si mettono a ballare. E perchè la festa sia completa Robin corre a cercare gli amici. Torna il cavaliere, che si fa ardito; Marion resiste, mentre rientra in scena Robin coi cugini Baudouin e Gautier e con Péronnelle, amica di Marion. Il cavaliere allora ricorre alla violenza: batte col piatto della spada Robin, e rapisce Marion. Marion si sforza di liberarsi e finisce collo sfuggirgli. Allora i pastori si dànno a giuochi rustici, pranzano sull'erba, e sfoggiano canzoni sempre nuove. Un episodio interrompe la festa: il lupo ruba una pecora di Marion; naturalmente Robin la salva. Si riprendono i divertimenti, finchè tutto finisce col matrimonio d'ogni coppia amorosa.

Il Tiersot ha potuto rintracciare le fonti della musica che informò l'opera di Adam de la Halle in modo da ricostruire il *ciclo* Robin et Marion. Nulla di più interessante per la storia dell'arte. L'autore poi osserva che se per la forma *Le jeu de Robin et Marion* merita il nome di prima opera comica, per il processo di composizione essa differisce essenzialmente dall'opera comica moderna, poichè la parte musicale, invece di esser composta espressamente, fu presa da canzoni preesistenti e adattata in un insieme tale da costituire un'azione rappresentabile. Per ciò non resta tocca per nulla la fama di Adam de la Halle, che, se componendo le *Jeu de Robin et Marion* non fu genio creatore nel senso moderno della parola, gode sempre il vanto di aver saputo condensare e riassumere in un tutto

quanto v'ebbe al suo tempo di più significativo, di più spontaneo, di più degno di passare ai posteri. D'altronde egli aveva fatto le sue prove nella musica *savante* (canzoni, *jeux-partis*, *rondeaux* e mottetti), mentre nella parte dialogata del lavoro da lui immaginato si rivela poeta finissimo.

Due manoscritti ci hanno conservato la musica di *Robin et Marion*: l'uno, del secolo XIII, contenente quasi tutte le opere di Adam de la Halle, appartiene alla Biblioteca Nazionale (ms. fr. 25,566, ancien fonds La Vallière); l'altro, del secolo XV, sta nella Biblioteca Méjanes d'Aix-en-Provence. Le varianti sono di lieve momento. La notazione, secondo il sistema franconiano, eseguita con cura, presenta la massima chiarezza. De Coussemaker ne diede un'eccellente interpretazione nel libro consacrato al trovatore d'Arras.

È degno d'attenzione il fatto che le melodie raccolte da Adam de la Halle sono quasi tutte nel modo maggiore (tonalità naturale), ciocchè lascia scorgere che alla musa popolare non riescivano graditi i modi del canto gregoriano. Lo scrittore, che notava in *fa*, s'accorse della necessità di segnare il ♭ al *si*; imbarazzato della complicazione, si decise a finire il lavoro nel tono di *do*, per conservare alla musica il suo vero carattere modale.

Caso frequente nelle canzoni popolari, alcune melodie di *Robin et Marion* si chiudono sulla dominante (5° o 2° grado della tonica), conformemente ai principî della tonalità moderna.

Circa l'accompagnamento si può supporre che qualche stromento avesse a sostenere le voci col raddoppio del canto. Ma di certo una parte stromentale era destinata alle danze.

La riproduzione moderna dell'opera di Adam de la Halle apparve rivestita di tutti i caratteri della modernità (lingua, armonia, stromentazione) *sans préoccupation de vaine archéologie*. Furono replicate e triplicate le frasi di poche battute affinchè l'uditore avesse agio di fissarvi l'attenzione; e vi s'inserirono due canzoni popolari, raccolte ai nostri giorni secondo la tradizione orale, per dare interesse alla lunga scena finale, troppo languida, dei giuochi pastorali.

L'autore conchiude: « Nous pensons que l'on peut accepter sans « crainte, comme très sincère, cette restauration du *Jeu de Robin* « *et Marion*, et tirer de là une double conclusion : d'une part, glo- « rifier l'esprit charmant du vieux trouvère qui a si ingénieuse- « ment encadré les mélodies populaires de son temps; d'autre part, « célébrer le génie musical de la race française, qui se manifeste « encore, dans cette œuvre vénérable, non peut-être sous un aspect « très élevé, mais, après une si longue révolution des siècles, toujours « aimable, alerte et spontané ».

O. C.

HEINRICH VON STEPHAN, Luther als Musiker. Eine Studie. — Verlag von Ernst Siedhoff in Bielefeld.

Vi sono centinaia di libri che trattano di Lutero e della sua opera: un libriccino vi si può aggiungere che mette in evidenza la personalità del grande riformatore dal punto di vista musicale. Ed è per l'appunto questa una piccola storia delle composizioni musicali di Martino Lutero e di quelle che egli scrisse musica, uno studio comparativo, un riassunto di notizie detratte da molti e svariati documenti, da poesie, prediche, canti. Come si sa, la musica fu per Lutero un corollario della teologia. Nessun pastore protestante, secondo lui, deve mancare di conoscenze musicali, tutti devono saper cantare. Lutero, dottore, letterato e predicatore, aveva, del resto, fatto studi musicali fin da fanciullo. Egli fu musicista nel senso elevato della parola certamente, poichè egli educò il popolo tedesco co' suoi canti e co' suoi sermoni, che alla potenza della musica alludono, e cogli inni cantati da lui. Maestro nella chiesa e nella famiglia, egli sorresse ed educò l'anima di questo popolo alle cose grandi e belle dell'arte e della religione. Egli può considerarsi il capo della discendenza di Bach. Intorno a questo punto il Van Stephan aveva aperto, innanzi a sè, un bellissimo campo di osservazioni. Sfortunatamente egli lo ha trascurato. Colla Riforma protestante coincide, in parte, una grande riforma musicale e in parte la segue immediatamente. Orlando di Lasso e Palestrina procedono dal cattolicismo francese e fiammingo. Tuttavia — è la mia opinione — una recondita comunione degli spiriti, artisticamente parlando, esiste tra costoro e gli artisti e i cantori della Chiesa protestante. E lo si vede anche oggidì. La nostra musica sacra cattolica, per volersi riformare, si è avvicinata nello spirito e anco nella forma alla musica della Chiesa protestante, e si è in essa compenetrata.

Un altro punto ha trascurato il Van Stephan. Lutero è artista quando, fissato lo sguardo geniale e divinatore sui canti antichi dei popoli Scandinavi e sugli avanzi delle canzoni Gotiche, sa trarne il movimento melodico e talora la melodia stessa, naturale, solenne, espressiva e religiosamente efficacissima, e sa imprimere questo senso musicale, primitivo e tutt'affatto di istinto, nel suo corale, che è il corale di Bach. Egli è artista e creatore assai più di quel che lo consideri il Van Stephan, quando si pensi che il corale religioso della Germania, venuto su dalla canzone del popolo e passato a rinsanguare ogni più bella e pura forma di musica tedesca moderna, è la forma che concilia il sentimento popolare con quello dell'arte anche più finita, quella di Bach e di Wagner; è il corale del popolo raccolto per la prima volta, vivificato e reso fecondo nella

società da Lutero. Da questo punto di vista specialmente, secondo la mia opinione, si poteva meglio comprendere l'importanza di Lutero, come musicista, creatore e predecessore di Bach. L. TH.

Estetica.

ANTONIO ARROYO, A esthetica do "Frei Luis de Sousa". — Porto, 1899. Imprensa Civilisação.

L'A. spende poche pagine per dimostrare quali rapporti d'analogia s'incontrano fra l'arte di Almeida Garret, drammaturgo portoghese, e l'arte di Wagner e di Ibsen. Questi rapporti egli scopre confrontando l'importanza che l'elemento umano e la critica dello stato sociale hanno per gli artisti. Nello sviluppo stesso degli ideali d'arte o nella forma esteriore, che dalla grande opera di cinque atti si condensa nella forma più solida, ridotta ai suoi tre unici momenti e determinata in tre atti, nota l'A. altri rapporti. Dagli ideali d'arte che il Wagner sviluppa nel suo libro *Arte e Rivoluzione* e si attuano il più tangibilmente possibile nei *Maestri Cantori*, o dalla concezione della forza tragica del destino, da questo alto sentimento della fatalità che collega il genio del teatro moderno coll'intuizione antica, l'Arroyo pure desume analogie e su di esse ragiona abilmente ed elegantemente. Si tratta di un parallelo interessante, che giova a vie meglio intendere l'evoluzione estetica del dramma nella tragedia e nell'opera. L. TH.

Der Musikführer. — Stuttgart. J. Schmitt.

È il titolo di una collezione di guide musicali da servire di schiarimento ad opere eminenti nel campo della musica di concerto e di teatro. Sono brevi, compilate con diligenza e contengono numerosi esempi. Questa collezione è mantenuta al corrente delle novità. L'ultimo numero tratta della sinfonia di R. Strauss *Ein Heldenleben*.

L. TH.

Critica.

GUSTAVE ROBERT, La Musique à Paris. (Quatrième année, 1897-98). — Paris, 1899. Delagrave.

Scrittore brioso, vivo e talora mordace, il Robert pecca nella sua critica in ciò: mentre egli insiste sui particolari d'esecuzione e discute su un *rallentando* in questa, un *accelerando* in quella battuta, non li connette abbastanza col carattere fondamentale generale dell'interpretazione, come apparisce nella rassegna dei direttori d'orchestra tedeschi R. Strauss, Mottl, Weingartner e Richter: ci

sfugge la differenza intima nel modo di sentire di questi quattro interpreti così personali. Non torna ad onore del Robert il capitolo su R. Strauss: nell'imbarazzo egli non dice schietto il suo pensiero, si cela dietro agli altri critici e pare si diverta a tanta contraddizione di giudizî. Quale leggerezza! E non sorprende se i mirabili poemi di R. Strauss vengon considerati come « *devoirs* d'orchestre » da critici, che cascano in rapimento d'amore per la musica da marionette di Lalo e le capriole sinfonesche del saltimbanco Chabrier.

Fra i capitoli migliori ed istruttivi per raccolta d'osservazioni va notato quello su Hans Richter.

Come gli altri volumi, il presente si chiude coi programmi dei concerti orchestrali datisi a Parigi e una bibliografia con recensione delle opere francesi di critica musicale. A. E.

ANTONIO ARROYO, ***Parisina***. Poema Symphonico (Segundo Byron) de Leopoldo Miguez. Esboço critico. — Porto. Magalhães & Moniz, Editores.

Quando si scrive la critica di un lavoro non originale, com'è questo poema sinfonico di Leopoldo Miguez, non si può, io credo, astrarre così completamente dallo stile di cui esso è una derivazione scolorita sì ma evidente. L'Arroyo presenta il compositore, spiega il programma del suo lavoro e passa infine ad una critica della musica. Sta bene: ma bisogna andar più a fondo con coraggio, indipendenza e vigore. L. TH.

ANTONIO ARROYO, ***Perfis artisticos***. J. Vianna da Motta — Lisboa. Typographia do Commercio.

Sono profili artistici del pianista e compositore portoghese Vianna da Motta, allievo di Bülow e autore di sinfonie, quartetti, suonate, conosciuto nel mondo musicale Europeo ed Americano. Ai lettori della *Rivista* è noto per un libro sulle lezioni da pianoforte impartite dal Bülow, stampato alcuni anni fa in tedesco. L. TH.

HERMANN RITTER, ***Einiges zum Verständniss von Berlioz' Haroldsinfonie und Berlioz' künstlerischer Bedeutung***. — Verlag von Georg Maske in Oppeln, 1899.

Quel tale Berlioz che, nel 1829, faceva provare a Parigi alcune sue composizioni calpestando ogni regola, cose da matti, da far rizzare i capelli sulle teste... calve di molti maestri che avevano studiato e studiato e pur non sapevano nulla, quel tale Berlioz ha scritto una sinfonia *Harold*, che oggi si commenta ancora. E son poche, ma tuttavia interessanti, le pagine di questo commento. Prima di tutto, e in una prima conferenza del Ritter, interessanti sono per la pittura viva e vera della personalità del Berlioz; poi perchè la sua produzione artistica vi è scolpita e caratterizzata con sapere ed ingegno. Tipo perfetto di musicista romantico, opera au-

dace, se non sempre bella, fra le primitive manifestazioni rivoluzionarie nel campo della musica istrumentale moderna. Ecco Berlioz e la sua opera, a cui tutti oggidì debbono qualche cosa. Berlioz sta a Beethoven come Riccardo Strauss sta a Wagner. — Non so se questo pensiero piacerebbe al Ritter. —

Sulla sinfonia *Aroldo in Italia* il Ritter discorre particolarmente con la competenza, che ognuno che sia pratico delle cose musicali di Germania gli riconosce da un pezzo. La sua analisi è concisa, completa e non pesante; il suo apprezzamento è chiaro, deciso, fondato, assolutamente favorevole, anzi quasi sempre entusiastico. Su ciò si può forse discutere, non essendo l'*Aroldo* di Berlioz privo di tratti ben deboli ed ingenui nel rispetto della musica a programma.

Tuttavia la nuova psicologia musicale ha certamente la sua base sulla musica di Berlioz. Questo è quanto dimostra il Ritter nella sua seconda conferenza, che tratta ancora della significazione artistica del grande maestro francese. Ed è bella pur questa, specie nella parte del parallelo fra l'arte del Berlioz, la musica francese e quella del Wagner. L. Th.

EDUARD HANSLICK, Am Ende des Jahrhunderts (1895-99) **(Der Modernen Oper, VIII Theil). Zweite Auflage. — Berlin, 1899. Allgemeiner Verein f. Deutsche Litteratur.**

Anche una volta, e mille auguri che ancor lungi sia l'ultima, il decano dei critici musicali Europei ha raccolte e pubblicate in forma di libro le recensioni scritte per la *Neue Freie Presse* di Vienna su opere e concerti.

Ognuno conosce quali sono i criterii musicali dell'Hanslick, i suoi principî eminentemente conservativi. Col rispetto che loro è dovuto, col pieno riconoscimento della competenza del critico in materia musicale, io, per debito di coscienza e nella convinzione di esprimere liberamente, come di dovere, l'opinione che è mia, dico che non è forse più possibile, ai dì nostri, seguire spassionatamente l'Hanslick nella sua critica della musica nuova, che egli non può apprezzare e forse nè anche intendere. D'altronde, in questi ultimi anni, egli ha patrocinato delle cause non buone. Egli le ha perdute, ma era in buona fede.

Le sue critiche rivelano pur sempre una mente pronta ed una ragguardevole cultura; ma di originale egli non ha più nulla, nè il pensiero, nè l'espressione. Egli rimane il materialista d'una volta, con la minor forza delle sue convinzioni, che, se giustificate allora, si sono sempre meno dimostrate inoppugnabili, ed oggi son logore.

È inutile rilevare degli esempi. Finchè l'Hanslick si mantiene nella sfera del talento, la cui opera è approssimabile con i vecchi concetti di musicalità, egli giudica rettamente. Se egli passa ad

affrontare l'opere della musica nuova e nuovissima, gli nuoce l'assenza del pregiudizio e forse il partito preso. Egli non giudica allora, ma visibilmente accomoda l'opera d'arte al proprio giudizio generale già formato. È così per esempio che egli non può giudicare ed apprezzare Rimsky-Korsakow e R. Strauss; benchè, di fronte al poema sinfonico di *Till Eulenspiegel*, anch'egli deponga l'arma del sarcasmo in cui è maestro, e tutto vi riconosca geniale ed originale.

Con tutto ciò, quante volte egli può ancora ridurre il lettore a dividere la sua propria opinione; qual forma, quale agilità e maestria di stile!

In questa ricca serie di critiche è un mondo musicale interessantissimo che l'A. ci rivela, un mondo musicale moderno, che sfortunatamente per noi Italiani non esiste di fatto, se non usciamo d'Italia; noi ne vedremo, chi sa quando, le figure colle rughe della vecchiaia certamente.

I ricordi e le lettere inedite che l'Hanslick pubblica del Brahms formano una parte ben interessante di questo libro; il quale, a parte le convinzioni del suo autore sul moderno indirizzo, vuoi dell'opera, vuoi della musica istrumentale che egli combatte, rimane una lettura attraente ed istruttiva come poche. L. Th.

MAX KALBECK, *Opern-Abende-* Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper. *Harmonie* Verlagsgesell. für Literatur und Kunst. 2 vol. in-8°, di pp. 236-188. — Berlin, 1888.

Due volumi e ottanta critiche d'opere teatrali. Ecco della gente che non perde il suo tempo. Ma ben vengano, sopratutto quando il campo è così vasto. Perchè questi saggi critici trattano, nel primo volume, di opere tedesche e nel secondo di opere italiane, spagnole, boeme e russe. E son critiche ben condotte, riflessive, non soverchiamente erudite (furon scritte pel giornale); piuttosto esse anzi rispecchiano le impressioni ricevute al teatro e tradotte rapidamente nella recensione da pubblicarsi il giorno dopo. Ma non per questo, le critiche del Kalbeck meritano ugualmente di esser raccolte in forma di libro. Conosciamo il Kalbeck; egli è un traduttore di libretti d'opera; ha veste e pratica certamente per pronunziarsi sul valore di un'opera teatrale.

Quanto alla portata istorica del suo lavoro, essa non è molta. Son deboli i saggi sulle diverse epoche dell'opera. Pur non di meno, dipartendosi, com'egli fa per l'opera italiana, da Cimarosa e giungendo sino al Puccini, c'è campo pei nostri giovani e non più giovani compositori di riflettere parecchio.

Il Kalbeck ha rilevato le debolezze della odierna opera italiana dal 1870 a questa parte con occhio abbastanza acuto. Anch'egli

appartiene a quella schiera di critici stranieri sconosciuti in Italia. Poco male; tanto più comodo si delinea l'affare pei nostri compositori abili e netti... forse nella camicia.

Il Kalbeck non è profondo nei suoi giudizi, ma sereno sempre; le sue critiche potrebbero essere un poco più musicali, ma c'è pratica dell'insieme, della vita che occorre al melodramma.

Confrontando la percezione critica manifestata dall'A. nelle opere delle diverse scuole, egli è stato più felice nella parte che tratta dell' opera tedesca. Nell' opera che all'A. è straniera egli nota caratteristiche e difetti e circostanze che sfuggono forse al critico del paese. Per converso io potrei notare ciò che egli non rileva, lo squilibrio fra il valore del dramma e quello della musica, fra l'immagine della parola e quella del suono, fra la critica del testo e la critica della melodia, ciò che costituisce perfettamente lo squilibrio nella critica del Kalbeck. D'ordinario la parte che concerne la musica è troppo poca cosa. Ammetto che, data nell'opera attuale la grande importanza del libretto, questo richiami tutta la immaginabile attenzione del critico; ma se ormai il musicista viene in seconda linea nell' opera, deve essere proprio il critico a confortarlo in una situazione che musicisti di vero talento — Mozart, Weber, Rossini — avrebbero ritenuta falsa? Non mi pare. Nell'opera far parti uguali alla poesia ed alla musica non si può, nella critica non si deve; l'opera è anzitutto musica. Dunque? — Capisco che su certi soggetti o poco noti al pubblico tedesco o su certe contraffazioni che la poesia tedesca sofferse passando nei libretti italiani il critico dovesse insistere. — Si fosse pure additata da noi, quand'era tempo, una simile vergogna. — Ma l' operista italiano, che ha tanta musica dozzinale in se stesso e che indossa un carattere qualsiasi come una donna la sua veste, l'operista italiano vuol essere ammirato in ciò che meno conosce: una volta era il dramma, adesso è la musica..

Un contributo pregevole, non alla storia, ma alla critica dell'attuale stato dell'opera si può tuttavia chiamare questo libro, specie per quanto si riferisce all'opera in Germania ed in Francia, le due parti in cui la raccolta del Kalbeck è più ordinata e più ricca.

L. Th.

MANCINELLI'S " Ero e Leandro ". Analysis by the composer. — New York. The Aeolian Company.

Ecco; che l' autore di un'opera in musica scriva egli stesso l'analisi del proprio lavoro, come ha fatto il Mancinelli, è un bel risultato in questa fine di secolo. Se l'Inghilterra ha prodotto un Kitchener, l'Italia ha dato un critico musicale Mancinelli. Poichè

chi sarebbe stato capace di conquiste così peregrine? Specialmente ragionando intorno allo stile della sua nuova opera (stile per modo di dire, opera nel più bizantino significato della più bizantina forma) egli è stato felice, se non altro, nella grande originalità delle sue espressioni. Un ragazzetto di seconda elementare, che scriva di nascosto del suo maestro, è il più ardito e perfetto degli scrittori al confronto. L. Mancinelli, oltre che un uom d'ingegno, è stato sempre anche un uom di carattere. Egli dice suo modello il Verdi, una professione d'italianità che da vent'anni, a questa parte, gli si accomoda sempre bene sulla faccia, specie oltre l'Atlantico. Il Wagner non ha fatto scuola, egli dice; se n'è accorto finalmente. Lo sbaglio è che gli scolari del Wagner non son tutti dei Mancinelli. Ma l'analisi sua è troppo bella, troppo furba, precisamente come la musica dell'*Ero*, ed io mi guasto, non volendo, un doppio piacere. Nella quarta pagina dei giornali c'è posto per tutto, anche per gli articoli della Ditta L. Mancinelli e C.°, scritti in un italiano ostrogoto e stampati in un inglese.... di Roma. L. TH.

***J. A. FULLER MAITLAND*, *The Musicians Pilgrimage*. A study in artistic development. — London, 1899. Smith, Elder and Co.**

Questo libro, che ha tutte le pretese di essere originale, non è altro che una manipolazione di pensieri ingenui e di argomenti logori e vieti.

L'errore fondamentale, in cui è caduto il Fuller Maitland, consiste in ciò, che, intendendo di parlare del musicista, egli non ha avuto innanzi a sè che l'esecutore soltanto. Il pellegrinaggio di costui comincia, secondo l'A. col suo stato di fanciullo prodigio e prosegue passando a quello di studente, di saputello, di dilettante, di virtuoso, d'artista e di veterano. Mio Dio! È questo forse un immaginoso programma per una sinfonia o una *suite* di là da venire? Egli, intorno a questi vari stati immaginari, perchè quali egli descrive non rispondono di regola alla realtà, ragiona con argomenti così comuni che fa quasi pena a seguirlo. E le digressioni frequenti contribuiscono a rendere il suo libro piuttosto pesante. Quando l'A. descrive le difficoltà che lo studente incontra, a Londra, per passare all'altro stato supponiamo di dilettante o virtuoso o, diciamo più naturalmente, di professionista e gli consiglia di cambiar aria, prolungando di qualche mese la sua condizione di studente con un soggiorno in Germania, egli dimostra di non essere all'altezza del suo còmpito o di mirarvi, se mai, con tali considerazioni materiali, che l'artista sparisce e rimane meno che un milite industrioso in una posizione sbagliata. Così quando egli cita l'Italia come il paese che ha vantaggi su gli altri rispetto alle esecuzioni teatrali, le sballa veramente grosse.

Fosse vero, fosse vero, signor Maitland! Ma pur troppo, anche in questo caso, l'unico vantaggio che rimane a noi Italiani è il buon mercato. Sì, il teatro da noi costa poco, come tutto il resto.

Il Maitland tiene il musicista terra terra, racchiudendolo nel suo piccolo circolo di idee. L'artista non è l'esecutore, non il virtuoso qual si sia, ne anche il virtuoso dell'orchestra, l'ultima invenzione musicale del secolo; ma possiamo chiamarlo artista quando non lo tocchi qualcuna delle benevoli considerazioni del Maitland.

Se questo libro non fosse pieno di luoghi comuni, lo stile in cui è scritto darebbe, solo, la misura della noia che ingenera.

L. TH.

Opere teoriche.

F. W. FRANKE, Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes. H. Vom Ende's Verlag, Köln a. Rhein. — Leipzig.

Più pratica che teoria; cioè quel che si cerca. È un libro ricco sopra tutto di ben disposti temi ed esercizi. L'A. ha tenuto conto delle mutate condizioni della pedagogia musicale, così che alle esigenze dello studente il suo lavoro basterà, anche per gli accenni frequenti all'opera di autori moderni che contiene. Anzi chi s'affida a questo trattato potrà appropriarsi regolarmente e logicamente quell'indispensabile materiale armonico moderno, dal cui uso si conosce il musicista padrone di una sentita arte del modulare; ma dalla giusta e chiara disposizione del Franke imparerà a farne un uso ragionevole e temperato. L. TH.

AGNES HUNDŒGGER, Leitfaden der "Tonica - Do - Methode" (Tonic Sol-Fa) nebst Uebungsbuch für den Schulgebrauch. — Hannover, 1898. Verlag von Carl Meyer.

Che cosa sia il metodo della *Tonica do* (il metodo *Tonic sol-fa* degli Inglesi) molti in Italia, anzi i più dei musicisti, compresi i compilatori di trattati corali, non sanno certamente. Esso fu trovato per insegnare ai fanciulli a leggere la musica ed a cantare a prima vista in modo facile e nel più breve tempo possibile. La notazione musicale, complicata com'è, rimane pel fanciullo un libro sigillato; vedetelo nelle nostre scuole elementari, ad uno dei saggi che s'imbastiscono alla fin d'anno; egli impara alcuni canti, sono il suo corredo d'istruzione; domani deve cantare la più semplice melodia insieme a' suoi compagni, senza un istrumento che accompagni, e il poverino è perduto, non sa da dove incominciare. Ma dovevate sentirlo al saggio, in presenza della commissione e degli invitati!

Il metodo *Tonic sol-fa* fu trovato da John Curwen cinquant'anni fa (coraggio, cari maestri, è già roba vecchia) seguendo il suo ideale, che è pur quello dell'altra distinta educatrice inglese, Miss Glover,

di rendere la musica accessibile alle menti infantili. Ora, da oltre quarant'anni, questo metodo è noto in Inghilterra ed in America e da sei anni è stato introdotto in tutte le scuole popolari del Regno Unito, in cui 3.750.000 fanciulli vengono oggidì istruiti col metodo *Tonic sol-fa.*

L'idea sulla quale riposa il nuovo sistema, in fondo, è quella di Rousseau: pel cantante non importa lo avere designata l'altezza assoluta del suono, ma basta un'altezza relativa soltanto. Come i corni e le trombe leggono tutto in *do* e trasportano poi col mezzo del ritorto, così il cantante non ha bisogno che della scala diatonica, la quale viene trasportata secondo la tonalità prescritta, ma ne' suoi rapporti rimane inalterata. Alle sette cifre di Rousseau furono sostituite le sillabe della solmizzazione *do, re, mi, fa, sol, la, si.* Il Curwen si servì delle lettere iniziali di queste sillabe; soltanto cambiò l'ultima *si* in *ti*, perchè non nascesse confusione fra le due note *sol* e *si.* Con un talento pedagogico eminente e la sua fine ed amorosa intelligenza dell'anima del fanciullo, il Curwen ha sviluppato un metodo, che è un vero capolavoro di saggezza pedagogica. Egli abolisce le note, sostituendole con lettere per la grafia e con segni della mano per l'esecuzione pratica dei canti e l'esercitazione degli allievi. Nella conformazione dei segni grafici indicanti l'altezza dei suoni esso ha punti di contatto e di analogia con la grafia dell'Howker (Vedi anche la recensione in un precedente fascicolo della *Rivista* ed in questo). Il tono fondamentale *do* è indicato dal pugno della mano serrata, la maggiore vivacità del *sol* dalla mano dirizzata col pollice teso, e il riposo del *mi* colla mano piatta in posizione orizzontale, un movimento col quale un oratore accenna a quiete. Per la grafia, l'ottava superiore viene indicata con un *1* collocato a destra della lettera che designa il suono, l'ottava inferiore con lo stesso numero posto invece sotto la stessa lettera a destra. Se si trattasse non di una ma di due ottave superiori, al posto dell'*1* si collocherebbe il *2*. Ma questa cifra o raramente o mai si adopera. La battuta viene determinata da linee verticali, e li valore delle note, o meglio dei suoni, da linee orizzontali che vi sono sovrapposte. Così pure altre convenzioni esistono per la denominazione del ritmo. Ogni quarto è detto *ta*, ogni pausa *sa.* Le note *ti* e *re* si indicano ancor esse mediante speciali posizioni della mano e così quelle *fa* e *la.*

E così io potrei continuare; ma non è possibile nel breve spazio di una recensione dimostrare quanto di pratico, facile, comprensibilissimo contenga questo metodo. Il presente libercolo è scritto per gl'insegnanti, ed oltre alla descrizione degli elementi, contiene buon

numero di canti stampati nella notazione della *Tonic sol-fa*. Essa è certamente destinata a prendere il posto, nell'insegnamento della musica ai fanciulli, dei soliti metodi musicali. Lo prova il fatto della sua rapida espansione presso i popoli più pratici del mondo.

In Italia si è cominciato da qualche tempo ad insegnare il canto ai fanciulli nelle scuole, adoperando il solito sistema di lettura musicale. Tanto vale come impiegare maggior tempo colla certezza di non raggiungere che dei risultati meschini. Nel nostro paese più che altrove, data la vivacità del temperamento e della fantasia infantile e la poca attitudine al raccoglimento e alla penetrazione, tutto consiglierebbe di adottare il metodo della *Tonic sol-fa* ossia il *metodo del do*. Ora si domanda quali, dove saranno gl' insegnanti che prenderanno cotesta iniziativa d'accordo cogl' interessi di un editore che s'imponga a tutti gli altri? Dove un personale intelligente che se ne occupi per obbligo fatto dalla suprema autorità scolastica? Quant'acqua passerà ancora in Po prima che queste s'accorgano del bene che si può fare all' istruzione musicale..... no all'educazione del cittadino nel nostro paese. E intanto si dorme. Buon sonno, dicono a Napoli. L. TH.

S. JADASSOHN, *Das Wesen der Melodie in der Tonkunst.* — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Non è un trattato di melodia — questo venne in mente di scrivere un dì al Reicha, ma non ha mai fatto buona prova —; il Jadassohn si contenta di esporre delle considerazioni sulla melodia, la sua formazione e la sua condotta. Egli parte da un principio giusto in fondo, ma non esclusivo, e cioè che la melodia è nascosta nella successione degli accordi armonici. Così egli sviluppa e coordina le sue idee preferibilmente sulla base del periodo armonico, come punto di partenza e come guida, e vede la melodia prima nelle determinazioni della scala diatonica e cromatica e successivamente nelle varie applicazioni degli elementi ritmici e nella divisione degli intervalli. Finalmente il Jadassohn mostra la special natura della melodia nella musica vocale, corale concertante e orchestrale, e la studia nelle sue applicazioni a speciali istrumenti, come quelli ad arco, a fiato, l'organo ed il pianoforte.

Gli ultimi capitoli trattano di questioni estetiche: della melodia nella composizione; della fantasia e della intelligenza artistica; della formazione della melodia portata di Beethoven.

Il libro del Jadassohn sarà utile per molti modi ai principianti nello studio della composizione. Al testo conciso sono aggiunti numerosi esempi. L. TH.

ROBERT HŒVKER, *Die graphische Darstellung als Mittel der Erziehung zum musikalischen Hören.* Zweite, vermehrte Auflage. — Cöthen, 1899. Verlag v. Otto Schulze.

È un nuovo sistema di rappresentazione grafica dei suoni. Ne riferimmo altra volta; i lettori della *Rivista* lo ricordano. E la ragione che lo ha consigliato? Eccola. È quella di vie più stimolare la facoltà rappresentativa mediante forme in analogia colla idea musicale espressa. Questi segni rappresentano non solo la funzione materiale dei suoni ma anche l'immagine che l'anima vi associa. È una visione estetica provocata, la quale diventa insieme una ascoltazione estetica. Ciò che l'occhio percepisce mediante figure plasticamente più espressive delle note, rimane anche meglio impresso quando si ripercuote nell'intimo, onde pare all'Hövker che anche la stessa memoria venga aiutata.

Tale pratica è una conseguenza del sistema educativo del Pestalozzi, ed ha pure analogia con quella della *Tonic sol-fa* adottata in Inghilterra e in America. Con la differenza che la grafia dell'Hövker può applicarsi alla riproduzione delle musiche più complicate, come sinfonie, sonate, studi, servendo una speciale combinazione di linee, gruppi di segni a colori per denotare parti in contrappunto, intensità di suono, alternarsi di istrumenti, ecc.; mentre il metodo *Tonic sol-fa* è applicabile solo a semplici parti di canto.

Francamente, io non vedo in tutto questo (parlo della grafia dell'Hövker) una semplificazione o uno schiarimento del sistema attuale. Ma non è ciò che si cerca. L'obbiettivo è, come dissi, l'immagine espressa graficamente coi suoni e diretta, mediante l'occhio, a stabilirsi meglio nell'udito. Di tutto ciò è difficile dare un'idea se non si osservano i segni singoli ed aggruppati di questa grafia. Il fascicolo contiene per ciò diverse tavole bellissime e disegnate con mirabile precisione. Il libro è compilato per gl'insegnanti.

L. Th.

S. JADASSOHN, *Ratschläge und Hinweise für die Instrumentationsstudien der Anfänger.* — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Questo nuovo lavoretto del Jadassohn ha per iscopo di mostrare al principiante negli studi di istrumentazione, a quali esercizi di partitura parziale egli debba attendere, prima di impiegare con profitto tutto l'apparato orchestrale. Sono piccoli gruppi dell'orchestra che egli deve avere in vista da principio; egli si deve esercitare adoperando istrumenti della medesima specie.

Noto che il Jadassohn non consiglia di esercitarsi nell'orchestrazione istrumentando pezzi scritti per pianoforte. Ecco; io ho vista la *Suonata patetica* di Beethoven istrumentata a grande orchestra

da un compositore italiano (garantisco l'autenticità della cosa). Quello era forse un caso isolato. Oggi invece si tratta di un'epidemia che si estende o si è estesa già rapidamente. Perciò bisogna combatterla.

Dopo alcuni consigli di massima generale, il Jadassohn espone, brevemente commentando, quali siano le proprietà principali dei singoli istrumenti e addita ai principianti il partito che possono trarne. C'è chiarezza e brevità, cioè quanto basta in tal caso. Numerosi e facili esempi accrescono il pregio di questo pensato e pratico lavoro. L. Th.

Cyrill Kistler, A system of harmony. Translated by A. Schreiber from the 2.nd German edition. — London, 1898. Haas and C°.

Il distinto compositore Cirillo Kistler nulla rimette, nulla sacrifica della sua facile genialità nel presentarci questo sistema d'armonia, che io ebbi campo di apprezzare nella sua edizione originale, vent'anni fa. Allora la conformazione stessa del libro, senza parlare di molti dettagli, era un ardimento.

Questa traduzione in inglese è bellissima. La chiarezza della dizione e la stessa agilità stilistica dell'originale, debitamente conservate, dànno a questo trattato un'impronta sua propria che lo rende accettabile e gradito anche ai più difficili e restii lettori di cose teoriche. Mosso dalle qualità intrinseche del sistema e dalla continua attrazione degli esempi, in numero di circa cinquecento e commentati con un largo spirito pratico e fine intelligenza d'artista, lo studente percorre questo libro con interesse nuovo e crescente.

Il campo delle osservazioni del Kistler è vasto; esso comprende lo sviluppo dell'armonia da Ambrosio a Wagner. Coll'adozione del sistema enarmonico e dei suoni conduttori certamente egli raggiunge un mezzo validissimo per far meglio e più prontamente intendere la modulazione wagneriana. Molta confusione, a questo proposito, e tanto inutile chiaccherio si sarebbe risparmiato se, invece del poeta, del dilettante di lettere e del giornalista, fosse sorto a commentar Wagner chi poteva affrontare questioni musicali di principio. Così per l'appunto, mediante il libro del Kistler, l'intricato lavoro dell'armonia e, per un pregiudizio, quello dell'armonizzazione wagneriana in ispecie, è chiarito e reso alla portata della intelligenza più comune.

Il Kistler si è spinto assai oltre i confini dei soliti trattatisti, in quanto all'esame delle opere moderne, nelle particolarità armoniche che lo concernevano come teorico. È certo che coloro che vorranno studiare con questo metodo discopriranno piacevolmente le meraviglie dell'armonia e ne seguiranno il logico sviluppo. In ciò appunto è il

carattere primo e speciale del sistema del Kistler. Ed è seguito nel lento svolgersi della teoria, dai toni della Chiesa, la prima concezione di musica o sistema musicale teorico in Occidente, fino ai dì nostri. Senza trascurare altri autori, il Kistler ha dedicato la sua cura speciale all'*enarmonia*, come egli dice (ma che forse è più propriamente la funzione logica del croma) vedendo in essa la chiave del sistema wagneriano. Ed è giusto. La spiegazione degli accordi data dal Kistler facilita assai la loro fissazione e comprensione teorica. In questa parte della modulazione il Kistler appare anche di più nella sua luce d'artista, è anche più a posto come teoretico e più individuale come pensatore. L. TH.

Ricerche scientifiche.

GIULIO ZAMBIASI, *Acustica e musica. L'Enarmonia.* — Roma, 1899. Scuola Tipografica Salesiana.

L'A. ha accostate le due idee di enarmonia e cromatismo al punto che difficilmente si distinguono. Nella musica di Wagner si scopre l'attuazione più pratica del pensiero del Zambiasi. Ma siamo ben lungi dalla comprensione, tacio poi dell'applicazione, del sistema enarmonico dei Greci. Inteso questo nel complesso della sua funzione ad equidistanze di quarti di tono, tutto il nostro sistema sarebbe rivoluzionato in modo da non comprendervi più nulla. Non basta concepire l'enarmonia nel dettaglio, come fa il Zambiasi. È perciò che a noi sfugge ancora il concetto dell'enarmonia greca e più che altro la sua applicazione. Se poi nell'enarmonia il Zambiasi vede la semplice funzione del *croma*, allora è questione di nomi. In ogni modo lo scritto del Zambiasi è degno di nota. L. TH.

FANNY B. GATES, *The Musical Interest of Children* (*Journal of Pedagogie*, genn. 1897).

È il rendiconto di un'inchiesta molto curiosa e interessante fatta per conoscere quali sono le canzoni e la musica che i bambini preferiscono e le ragioni della preferenza.

Le ricerche furono fatte su 2000 bambini, un migliaio di maschietti e un migliaio di bambine di ogni età al di sotto dei sette e al di sopra dei sedici e raccolte in quest'ordine. — Prima scelta (quella che piace di più); altra scelta (canzoni, favorite). Ragioni. — Le canzoni possono essere classificate in I. Sociali che comprendono canzoni popolari, famigliari, scolastiche e amorose; II. Religiose, canti di chiesa, di Natale, ecc.; III. Nazionali che riguardano la guerra e la patria; IV. Di strada; V. Miste canzoni di mare, Opera, ecc.

Dei 2000 bambini 4 soli non fecero la scelta, due ragazzi dissero che siccome non potevano cantare non avevano canzoni favorite,

e due bambine non seppero sceglier una canzone favorita sulle altre, ma portarono una lista di parecchie canzoni.

Fra le canzoni sociali ci sono le famigliari, le ronde, le ninne nanna, le canzoni di scuola. Le ronde sono le preferite dai bambini di sette anni. Il 23 %, delle bambine il 12 %, dei maschi dei sette anni optano per queste; a 11 anni le proporzioni sono del 18 % nelle bambine e del 15 % nei maschi. Le canzoni di scuola hanno la preferenza del 43 % dei ragazzi verso i sette anni mentre discendono al 2 % (ragazze) e 5 % (maschi) verso i 16 anni.

Le canzoni religiose non son scelte che dal 2 % delle bambine e dal 6 % dei ragazzi di 7 anni; mentre ai 6 anni sono scelte dal 27 % dalle ragazze e dal 21 % dai maschi. Un fatto curioso notato dall'A. è che le canzoni religiose erano scelte dai bambini che avevano udito musicale migliore.

Le canzoni nazionali sono scelte dal 13 % dalle bambine e dal 18 % dai maschi di 7 anni per raggiungere il massimo col 29 % nelle ragazze di 12 anni e del 40 % nei maschi di 9 anni.

Le canzoni di strada hanno un minimo 3 % delle bambine e 5 % dei maschi verso i 7 anni. Il massimo è per le bambine di 14 anni, 16 % e per le ragazze di 15 anni, 18 %.

Fra le ragioni poi per cui queste canzoni sono state scelte — la prima è di amar la musica, 18,4 %: « Perchè è bellina, graziosa, gentile », 18,8 % delle ragazze; 16,4 % dei maschi: Per associazione nel 15 % delle bambine; 13 % dei maschi: Per le parole che piacciono dell'11 % delle ragazze; 4 % dei maschi. Altri poi dicono: « Perchè è corto, perchè è lungo, perchè sovente lo cambiano, ecc. ».

Il ritmo e il tempo è una delle ragioni prevalenti per cui una canzone è preferita. Molti dicono che preferiscono la tale canzone perchè ha un tempo di ballo, perchè si può ballare, ecc. Un bambino piccolissimo non poteva essere calmato che dal ritmo della canzone *Maryland, My Maryland*, ma era esclusivamente il ritmo che gli piaceva.

Un gran numero di ragazze giustifica la propria preferenza per ragioni patriottiche.

Un ragazzo di 13 anni dice: « Quello che mi piace di più è la Marsigliese; mi piace perchè mi entusiasma, e le parole corrispondono a quel che io sento. Mi piace anche il *Battle Hymn* della repubblica perchè le parole esprimono quello che il popolo pensa ». Un altro che ha scelto l'inno nazionale: « Io amo più di tutto l'America, e credo che nessun ragazzo che vive in America può scegliere un'altra canzone ». I ragazzi hanno l'istinto patriottico più forte che non le bambine. Una delle ragioni date più soventi

dai maschi era: « Io scelgo l'inno nazionale perchè è la canzone della mia patria ». Il fatto che i ragazzi prendono un più grande interesse delle ragazze alla storia, può forse spiegare questa loro preferenza. È da notarsi poi che anche i selvaggi hanno una predilezione speciale per certe canzoni dove contano le loro gesta e che equivalgono alle nostre canzoni patriottiche.

Una delle ragioni più interessanti portate dai bambini è quella associativa. Una ragazza di 16 anni dice: « La mia canzone preferita è *Svanee River* perchè ho vissuto là ». — Un'altra: « La mia canzone preferita è *Wluppervìlle* perchè mi ricorda il mio paese ». — Un bambino di 8 anni: « Mi piace *Pretty Robin* perchè lo cantano quando apriamo le finestre d'estate». — Una bambina di 10 anni: « Mi piace *Jesus my Shepherd* perchè la mamma me lo cantava quando era piccola ». — Un altro: « Mi piace *Shepherd of the Valley* perchè sembra amare le montagne dove io sono andata e dove ci sono le pasture ». — Molti piccini amano le canzoni di Natale perchè si cantano a Natale quando c' è la festa, e ricevono giuocattoli, ecc.

Una piccola di 5 anni ama *Kissing our baby* perchè ha un fratellino — E un piccino ama la canzone di George Washinghton perchè ha le prime lettere del suo nome George Avery — E un altro: « Mi piace *Children let us sing* perchè c'è la parola *children* (bambino) ».

Anche il movimento della canzone è oggetto di associazione: « Mi piace *the Plow of the Rover* », dice uno, « perchè mi piace di veder scorrere un fiume ». — E un altro: « Mi piace *Slar Splangled Bamer* perchè mi par di veder sventolare una bandiera ».

La ragione poi perchè un ragazzo di 14 anni preferisce le vecchie canzoni popolari, è assai curioso: « Le canzoni antiche sono sempre più belle perchè furono già conosciute dagli antichi popoli ».

Molti dei bambini han scelto delle canzoni perchè sono religiose, perchè Dio è molto potente, perchè amano Gesù; ma in generale sono più impacciati a spiegare l'effetto che produce loro un canto religioso.

Tutte le risposte di questa inchiesta dimostrerebbero che l'espressione della musica esiste solo in rapporto di chi l'ascolta non in sè stessa.

Quanto al modo preferito dai bambini pare che il modo minore abbia la preferenza dei più. Una bambina dice che essa preferisce le canzoni in modo minore ma non sa dir perchè.

L'A. fa un succoso paragone tra gli elementi dell'emozione musicale nel bambino e nei popoli primitivi e selvaggi. Gli elementi

più importanti nello sviluppo musicale del bambino sono il tempo e il ritmo, l'amore per la casa, l'amore per il paese, la melodìa, il sentimento religioso. Le stesse qualità appaiono nello sviluppo musicale delle tribù selvaggie. E il ritmo pare la prima origine della musica. L'istinto della danza dei popoli primitivi, i movimenti nei giuochi e nelle danze dei bambini sono tutti ritmici. Così che come è accettata la teoria che lo sviluppo della razza è in certo modo ripetuta dallo sviluppo individuale del bambino, questo può forse ripetersi identicamente per lo sviluppo della musica e del sentimento musicale. P. L.

Strumentazione.

E. DEL VALLE DE PAZ, Scuola pratica del P.forte. — Firenze. Bratti, La Villa e C.

A tutta prima può sembrare affatto superfluo lo scrivere oggi un Metodo per pianoforte dopo i tanti che vennero pubblicati. Anch'io, lo confesso sinceramente, nel leggere il frontespizio del volume di Del Valle de Paz ho detto a me stesso: « ancora un Metodo; ci vuole del coraggio a pubblicarlo! », e se il nome dell'autore mi fosse stato sconosciuto, avrei letto il libro con molta diffidenza: ma di Del Valle ricordavo troppo le splendide revisioni degli *Studj* di Steilbelt e delle *Suites* di Händel, per non sfogliare questa nuova opera con molta curiosità. Dico ciò perchè sono persuaso che molti, leggendo queste mie righe, si sentiranno tentati di saltare a piè pari l'articoletto, appena s'avvedano che parlo d'un nuovo Metodo per pianoforte. Datemi retta un momento, e vi spiegherò, in poche parole, per quali ragioni l'opera di Del Valle de Paz merita tutta l'attenzione di chi s'occupa d'insegnamento pianistico. Essa non contiene soltanto studj ed esercizj, ma alterna questi e quelli con piccole serie di pezzi, qualche *Sonatina* a due e quattro mani, parecchi capitoli di musica polifonica (dai *Canoni* facilissimi alla *Suite* a tre parti) e persino con sei *Preludj per Pianoforte e Violino*, che debbono servire come esercizio di musica d'assieme.

Gli studj sono divisi in serie di sei numeri per ognuna, e, con concetto felice, che rivela la grande pratica dell'autore nell'insegnamento, ogni serie è dedicata esclusivamente a sviluppare una parte del meccanismo pianistico; e così abbiamo studj sulle scale che cominciano col tasto bianco, altri sulle scale che cominciano col tasto nero, altri sugli arpeggi, pel polso, ecc.

L'idea di insistere con diversi pezzi sulla stessa difficoltà non è nuova, e lo stesso Bülow ci avverte, nella raccolta degli Studj di Cramer, che egli cercò di raggruppare quelli che avevano un tecni-

cismo affine. Autori anche lontani tennero presente questo principio: Czerny, per esempio, che pubblicò raccolte intere aventi (almeno nel titolo) lo scopo di sviluppare soltanto una data parte del meccanismo. Ed oggi, gl' insegnanti pratici ed intelligenti ritengono condizione indispensabile al progresso dell'allievo, che le raccolte di studj sieno graduate in modo che la difficoltà aumenti man mano a piccolissimi gradi, sviluppando il tecnicismo dell'allievo senza sforzi e senza sbalzi troppo sensibili. — Posso accertare che sotto questo punto di vista il Del Valle merita ogni elogio, e mi permetto soltanto di osservare come a questa regola costante della progressività graduata, possano fare eccezione, per esempio, lo Studio N. 6 del 3° Fascicolo (3ª Serie) ed il quarto del 5° Fascicolo (3ª Serie), dove alcuni passi in ottave legate riterrei che si presentino all'allievo senza adeguata preparazione. Ma debbo segnalare ed elogiare molto il 1° Fascicolo della 3ª Serie, una specie di continuazione dei Preludj ed Esercizj di Clementi, e parecchi capitoli di studj e preludj della 1ª e 2ª Serie. In nessun Metodo se ne trovano, di così facili, meglio calcolati di quelli contenuti nel 3° Fascicolo, 1ª Serie.

Dopo quanto ho detto, mi sembra superfluo di raccomandare l'opera del Del Valle. Essa conferma l'alto valore dell'insegnante nel R. Istituto Musicale di Firenze (ben nota a quanti hanno anche una mediocre conoscenza delle opere didattiche per pianoforte) ed in pari tempo attesta fuori del nostro paese a quale grado sia giunta in Italia la coltura per l'insegnamento del pianoforte. B. M.

***EMIL PRILL*, *Führer durch die Flöten-Literatur*.** — Leipzig. J. H. Zimmermann.

Il signor. Emilio Prill ha reso ai flautisti un servizio non indifferente. Ha compilato questo catalogo della musica per flauto, o solo o con tutte le combinazioni di strumenti. Sono più di 7500 composizioni. Il Prill è primo flautista dell'orchestra reale di Berlino. L. TH.

Musica.

G. TEBALDINI*, *Messa solenne a quattro voci miste ed Organo obbligato, composta per la ricorrenza del VII centenario della nascita di S. Antonio da Padova. — Ediz. Ricordi.

Il *Credo* è fra le parti meglio riescite di questa bella Messa. La melodìa gregoriana del *Credo Cardinalis* armonizzata con fine arte di geniale armonista, e nella quale si svolge tutto il pezzo, conferisce al medesimo una vigorosa unità insieme ad una tal quale grandiosità liturgica perchè in perfetta armonia col testo del simbolo che è professione di fede e non narrazione.

Il *Sanctus* spirante una celeste serenità, i *Kyrie* nel loro calmo svolgersi di supplica trattenuta che alle ultime invocazioni si svolgono con incisiva insistenza, l'*Agnus Dei* efficacissimo nella sua rigorosa condotta, giustificano pienamente il *Primo Premio* col quale vennero distinti ad unanimità nei concorsi della *Tribune di S.t Gervais*.

Alquanto affrettato e meno organicamente pensato ed elaborato apparisce il *Gloria* nel quale una certa diseguaglianza di stile, qualche reminiscenza Bachiana (qui tollis) e la poca correttezza di certi passaggi come per es.:

potrebbero offrire facile appiglio alla critica arcigna. S.

A. GUILMANT, *Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI, XVII et XVIII siècles*, publiées d'après les manuscrits et éditions authentiques, avec annotations et adaptations aux orgues modernes.

La seconda *livraison* della 3ª annata contiene il seguito del *Libro d'Organo* di André Raison. Come già osservai queste Messe o Versetti per organo troppo lunghi per le nostre esigenze liturgiche sono del massimo interesse per lo studioso, e con questa geniale e monumentale raccolta il Guilmant va rendendo un grande servizio alla bibliografia organistica. S.

FLORIMOND VAN DUYSE, *Dit is een suyverlijck Boecxken inhoudende oude Nederlandsche geestelijke Liederen met klavierbegeleiding* door Fl. v. D. — Gent, 1899. A. Siffer.

Il Van Duyse è un appassionato studioso dei canti popolari delle Fiandre. Su tale soggetto, che gli è famigliarissimo, egli ha già pubblicati importanti studi, saggi, raccolte con commenti di erudizione bibliografica ed etnologica finissima. Col presente volume egli ci offre una raccolta di canzoni religiose e profane fiamminghe, per la maggior parte del secolo XV. Sono canzoni a strofe e ad una voce. È melodia pura, semplicemente e sanamente sentita. Quando il profumo schietto della canzone del popolo si avverte e quando l'innesto del canto della Chiesa, col quale spesso la primitiva ruvidità e dolcezza delle melodie si confonde.

Per tutto questo, oltre che per l'indole stessa dei canti, non era facil cosa armonizzarli conservando in essi inalterato il carattere loro primitivo, che accoppia al tipo rozzo e strano della forma e del ritmo una freschezza squisita della melodia. Il Van Duyse non è andato oltre i limiti del conveniente, e in questa bisogna è completamente riuscito. Qual pur sia lo scopo che il raccoglitore si è prefisso, resta questo suo lavoro una graziosa raccolta di canti servibili in varie circostanze della vita, nella famiglia, nella scuola, nella chiesa, fra il popolo e fra gli eruditi. L'accompagnamento è scritto in due righi di violino e basso; depone di una matura conoscenza e di una lunga pratica del canto antico. L. Th.

THEODOR GERLACH, *Matteo Falcone*, Oper mit einem Vor- und einem Nachspiel. Dichtung und Musik v. T. G. Vollstandiger Klavierauszug mit Text. — Hannover. Louis Oertel.

Il Prologo: Beatrice, figlia di Matteo, è stata sedotta da Sanpiero e poi abbandonata. Essa è andata sposa a un Tizio qualunque, ma medita disegni di vendetta e calcola sopra suo padre, per quanto egli divida le opinioni politiche di Sanpiero, che è un eroe Corso perseguitato dalla Repubblica di Genova.

L'Opera: Sanpiero, inseguito dai suoi persecutori, cerca rifugio in casa di Falcone. Ma è scoperto per colpa del piccolo Fortunato

che lo ha tradito. Il padre così trovasi contro suo figlio. Fortunato espia il suo fallo gittandosi in un abisso.

L'Epilogo: Matteo Falcone uccide Sanpiero per vendicare l'onore della figlia Beatrice.

Il libretto è un' ingenuità, un seguito di luoghi comuni. Della stessa specie è la musica, che è opera di qualche abilità talora, ma di nessun ingegno. L'A. manca di invenzione melodica assolutamente e si serve di vieti espedienti. I suoi pezzi di musica non hanno forma, cominciando dall'*ouverture*. Il suo è un esercizio musicale su ferri vecchi, che serve a nulla e dimostra solo una dose rispettabile di buona fede. L. TH.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. V Jahrgang, 1898. HEINRICH ISAAC, ***Choralis Costantinus***, I. — H. F. BIBER, ***Violinsonaten***, ***1681***. 2 vol. in-fol., di pp. xv-268, xvii-76. — Wien, 1898. Artaria und Co.

La Società per la pubblicazione dei *Monumenti della Musica in Austria* ha fatto uscire per le stampe altri quattro splendidi volumi della sua collezione. I musicisti più geniali o più colti del mondo intero volgono oggidì lo sguardo all'opera colossale, e con interesse e riconoscenza pari alla vastità dell'impresa attendono allo studio di questi capolavori della musica tedesca, uno studio che apporterà ad essi ed ai loro successori dei beneficî incalcolabili.

La Collezione, già importante, s'è arricchita di opere preziose dei secoli passati. Tra queste ha un primissimo posto il *Corale di Costanza* di Enrico Isaac, opera che risale agli anni 1513-1516. L'Isaac, tedesco non di nascita, ma solo di adozione, è musicista del secolo XV, essendo egli nato circa il 1450. La prima parte del suo *Choralis Constantinus* fu stampata nel 1550 da Girolamo Formschneider a Norimberga. La stampa originale della seconda parte è di Giovanni Ottel. Interrotta in causa della morte di questi, essa fu terminata dal Formschneider.

La prima parte del *Corale* che ora si ristampa in bella e precisa edizione di partitura, contiene, in quattro divisioni: Gli ufficî della Domenica della Trinità fino alla *I in Adventum;* gli ufficî delle quattro domeniche dell'Avvento e delle tre domeniche *infra* e *post Epiphaniam;* gli ufficî della domenica dalla *Septuagesima* fino alla *Festa delle Palme;* gli ufficî delle domeniche fra Pasqua e Pentecoste. Questi canti sono a quattro voci. Furono messi in partitura facendo uso delle antiche chiavi, ben s'intende, da Emil Bezochny e Walter Rabl. Quest'ultimo ha scritta una rimarchevole *Introduzione* al volume e una notizia sull'opera di revisione che vi si connette.

L'annata V per i *Monumenti della Musica in Austria* comprende,

oltre a ciò, un secondo volume. Esso contiene le *Suonate per Violino* di H. J. Biber (1681) con una introduzione del Prof. Guido Adler. Interessanti sono queste composizioni sì per la tecnica come pel pensiero. Nell'edizione presente esse appaiono fornite di un accurato accompagnamento di pianoforte.

Io non dirò della importanza di queste opere musicali in sè, nè della splendida edizione moderna in cui sono vestite. È questa opera scientifica della massima importanza. È un onor grande che spetta alla Società pei *Monumenti della Musica in Austria*, sul quale insistendo, si guasterebbe. Questi uomini d'arte e di scienza, che vivono pressochè ignorati dal gran pubblico, servono col loro ingegno, col loro entusiasmo, la più bella fra le cause della civile cultura, quella del rinnovamento dell'arte sulle tradizioni eterne del suo onnisciente passato. Lontani da ogni effetto, da ogni lustra, da tutto ciò che vi ha di effimero e di volgare nell'arte del successo odierno, questi uomini, i veri civilmente responsabili di una cultura musicale migliorata, sono degni di quella sincera, elevata ammirazione che spetta ad uomini superiori. La significazione della loro intrapresa, il suo carattere scientifico pare, a tutta prima, alla portata di pochi, ma non è così. Tra la folla delle esclamazioni convenzionali e vane c'è sempre la voce che si eleva più alta e più rispettata: è quella delle coscienze nuove che in arte e dovunque significano nuove conquiste; è la voce che porge all'opera dei *Monumenti della Musica in Austria* l'omaggio di tutti i buoni e gli intelligenti.

L. Th.

— VI Jahrgang, 1899. Jacob Handl (Gallus), *Opus musicum*, I. — Johann Jacob Froberger, *Clavierwerke*, II. 2 vol. in-fol., di pp. xxxvi-183, x-93. — Wien, 1899. Artaria und Co.

La prima parte dell'*Opus musicum* di Jacob Handl (detto *Gallus*) Corniolano, stampata in quest'annata VI dei *Monumenti della Musica in Austria*, è edita con meravigliosa cura da Emilio Bezechny e Giuseppe Mantuani, il quale ultimo ha fatto precedere il bel volume da una sua *Introduzione* storico-bibliografico-critica. Esso contiene sessantaquattro mottetti da quattro a sedici voci. È una delle più eccelse e memorabili opere di polifonia sacra del secolo XVI.

Nell'altro volume che fa parte di quest'annata il prof. Guido Adler pubblica ventotto *suites* per clavicenbalo di Johann Jacob Froberger, facendole precedere da una memoria istorico-analitica, un lavoro encomiabile.

Così la monumentale intrapresa scientifica procede energicamente, secondo il programma pubblicato fin dalla fondazione della Società, oltre che per la munificenza del Ministero Austriaco per il Culto

e l'Istruzione, per le sovvenzioni dei soci e l'attività del Dr. Guido Adler.

L. Th.

Wagneriana

JULIEN TIERSOT, *Étude sur "Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg" de Richard Wagner*. Un vol. in-8° di pp. 193. — Paris, 1899. Librairie Fischbacher.

Chi ha detto che gli studi di esegesi wagneriana sono finiti? Certo più d'una voce non sempre serena che a tratto tratto fecesi udire di Germania o d'Inghilterra. No; non sono finiti. Hanno cambiata intonazione; non sono apologie, nè polemiche, nè canti di battaglia. Al rumore delle armi è seguito il raccoglimento della pace, e i vincitori festeggiano la loro vittoria con studi e ricerche.

La compilazione diligente del Tiersot sulla storia e l'esistenza pratica dei *Maestri Cantori* del Wagner, è un esempio elegante di questi studi. Perchè in Francia, sì come in Italia, non è facil cosa che il pubblico possa addentrarsi nello spirito di questa azione teatrale, e anche solo apprezzare il doppio carattere di questa commedia della vita e dell'arte, in cui si odono poco i personaggi e molto la Germania del secolo XV, di questo ambiente così tedesco nelle sue forme e nei suoi concepimenti, che la sola traduzione del testo drammatico toglie forzatamente senso e prestigio ad espressioni ed a caratteri, ed è una impossibilità logica.

Ora opportuna non solo, ma anche necessaria deve dirsi, per chi vive fuor di Germania, la illustrazione istorico-critica del Tiersot. È forse per ciò che il suo massimo interesse si concentra nel saggio sulle origini del poema, sul carattere di Hans Sachs e sulla lirica tedesca del secolo XV. Non così importante è la parte che riflette la sostanza e la forma dei motivi musicali. La lor penetrazione non va al di là dell'ordinaria.

Ma l'opera di Wagner nel suo carattere specifico è così diligentemente studiata, che il libro del Tiersot si può dire riuscito nel suo scopo. Se non finisse con un luogo comune fin troppo sciupato dallo stesso Wagner, che cantava in Francia l'unione franco-tedesca e quella tedesco-italiana in Italia, sarebbe meglio ancora. E poichè l'espediente è vecchio, non si può dire, leggendo il Tiersot, *Ende gut, alles gut*. Me ne dispiace per un francese così tenero delle proprietà didascaliche tedesche.

L. Th.

CARL FR. GLASENAPP, *Das Leben Richard Wagner's*. Zweiter Band. Zweite Abtheilung (1853-64). Un vol. in-4°, di pp. 497. — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. — Mk. 9.

Questo secondo volume del colossale lavoro intrapreso dal Glasenapp comprende la vita di Riccardo Wagner, nel periodo che va

dal 1853 al 1864, il periodo dell'esiglio. È la storia di un'epoca di miseria, di lotte, di aspirazioni e di rivolte, in mezzo alle quali maturarono tutte le più belle concezioni del poeta, del musicista e del pensatore e furono assicurate nelle partiture e nei volumi di critica e di filosofia d'arte. Vi abbiamo la prima descrizione della vita di Wagner a Zurigo, assorto nello studio e nel lavoro, in mezzo a cento progetti, occupato sovratutto a terminare la composizione della *Walküre*, concependo ad un tempo l'opera di *Tristano ed Isolda*. E poscia ancora lo vediamo, costretto dalle necessità della vita, nell'arte militante, dalle cui volgarità egli aborriva; e in mezzo alle disillusioni dei concerti alla *Filarmonica* di Londra e tra i ricordi ed i fatti penosi delle sue relazioni col Berlioz e col Meyerbeer, nemici suoi più o meno aperti, noi ritroviamo ancora l'uomo dalla mente non iscossa, piena l'anima de' suoi puri e grandi ideali, cui non tange l'insuccesso o la gloria presso una società che gli è indifferente, l'uomo dalla tempra ferrea, che umiliato si ribella ad ogni oppressione e trova la forza, tra mali fisici e morali, -- è la forza del genio conquistatore — di pensare a *Siegfried* ed a *Tristano*.

Liszt, in questa situazione crudele, è veramente l'angelo salutare di Wagner. Passare di trionfo in trionfo nella vita è cosa dolce, per quanto poco o nulla rassicurante, ma trovare un amico che nella sventura vi stenda la mano e vi raccolga è anche più dolce.

Tra i punti maggiormente ricchi d'interesse e di notizie nuove e curiose, appaiono quello che si collega alla rappresentazione del *Tannhäuser* a Parigi, i susseguenti due periodi della preparazione del *Tristano* a Vienna e il capitolo ultimo. Questo consta, in gran parte, di una interessantissima narrazione fatta dalla signora Wille, la moglie di uno scienziato tedesco, nella dimora del quale Wagner passò un mese. Egli, che aveva lasciato il lusso della villa di Penzing presso Vienna, col proposito di scomparire dalla faccia del mondo, ebbe così nettamente espressi, nella solitudine di Mariafeld, tutti i lati buoni e cattivi del suo carattere, che il racconto della signora Wille è veramente un documento di speciale interesse biografico.

Il libro del Glasenapp è però ben altrimenti ricco di particolarità; è il più completo che si conosca sul Wagner nel rapporto biografico. Il sistema dell'A. è noto e non ha bisogno di commenti. Egli si giova di documenti positivi, riunisce ricordi, testimonianze, fatti stabiliti nella memoria dei contemporanei, nelle opere loro e in quelle del Wagner stesso. Sono questi dieci anni solo una parte del lungo periodo in cui il Maestro, senza patria e senza mezzi per vivere, cercò di elevare se medesimo sopra le miserie della società

e della politica tedesca, e di scuotere, coll'esempio, l'ignavia e l'indifferenza della parte migliore e ancor non corrotta del popolo, il quale gli dovette una riconoscenza tanto maggiore quando potè vedere chi era la vittima di tanta persecuzione. E da questo lato l'esiglio fu un bene per Wagner. Egli raccolse le sue energie, tanto più meravigliose quanto più misconosciute; stette lontano da un successo illusorio che lo avrebbe rovinato, volse le spalle ad una società di idioti e salvò intatto il suo genio. Per ciò noi gli dobbiamo un'arte.

Ma non è questo solo il periodo doloroso nella vita del Maestro. Per quanto, nel 1864, un cambiamento importante vi si delinei, i successivi volumi del Glasenapp ci mostreranno ancora la serie delle contrarietà che subì l'opera d'arte più potente del nostro secolo fino al suo trionfo completo. L. Th.

Dr. W. P., *Einige Bemerkungen zur Aufführung der "Meistersinger von Nürnberg"*. — Zürich, 1899. Druck: Art. Institut Orell Füssli.

Le considerazioni del D.r W. P. a proposito della messa in scena dei *Maestri Cantori* del Wagner mi sembrano affatto giuste. Solo giungono un po' tardi, ma non sono meno opportune per questo. Non è egli però il primo ad alzar la voce sul triste spettacolo che offre lo allestimento scenico dei drammi wagneriani. Se si eccettua il teatro di Bayreuth, si tratta più o meno di profanazioni. Un altro scrittore censurava, or non è molto, aspramente varie direzioni di teatri tedeschi a proposito dell'*Oro del Reno*. Io verrei ultimo nella serie se volessi (ed ho solo esuberanza di materia) additare i guasti e le vergogne e le ridicolaggini osservate sulle scene italiane. Ma mi troverei, secondo il solito, di fronte un coro di lodi sfacciate. La stampa quotidiana serve come può gli interessi delle imprese.

Lo scegliere i mezzi migliori per la giusta efficacia della scena è dovere di ogni direttore di teatro, ma esso è negletto purtroppo anche nei centri principali. Gli è che questi direttori ignorano l'importanza che nelle opere di Wagner rappresenta l'esattezza del movimento scenico, riprodotto dalle forze descrittive le più finamente ordinate, contemplate, disciplinate, le più vere e fedeli dell'orchestra. Or tutto ciò esige uno studio a parte e molta coscienza. Invece l'impresario A e il direttore d'orchestra B fanno, più per *rèclame* che per altro, una gita a Monaco, e quattro giorni dopo eccoli di ritorno perfettamente informati di tutto. Essi darebbero delle lezioni a Wagner. Si tratta di una grande leggerezza e di una fenomenale impudenza. Ma tant'è. Chi ha assistito in Italia alle rappresentazioni della *Walküre*, del *Crepuscolo degli Dei* oppure dei

Maestri Cantori, deve essere precisamente convinto che le opere di Wagner sono spettacoli cretini. Non varrebbe la pena di ricordare cose tanto miserabili viste a Torino, a Milano, a Roma, a Venezia e Bologna. È stata una vera gara di sconciature, che dai tagli più spietati e più stupidi operati nelle partiture, procedevano di conserva fino alla messa in iscena più spudoratamente risibile, come ne sono esempi la *Cavalcata delle Walküre*, la *Morte di Siegfried*, l'*Olocausto di Brünhilde*, per non dire di parecchie scene dei *Maestri*. E l'impresario lamentava (ma non sempre) i magri affari. Meritati, caro mio, meritati le mille volte e molti auguri per l'avvenire. Le partiture d'orchestra sono così degli « *arrangements* » e non le partiture di Wagner. La scena, roba da marionette. Si degrada la musica e si profana addentellandola come una coda di rondine; si toglie alla scena quant'occorre per l'intelligenza, la durata, l'efficacia delle espressioni musicali, e si pretende di far credere al pubblico che questa sia l'opera di Wagner. Ma in Wagner i più piccoli dettagli della partitura e della scena coincidono, sono essenziali e non si può toglierne uno solo e non si può alterare e togliere una sola nota, senza compromettere l'opera intera. Che dire di coloro che hanno messe le mani nelle partiture di Wagner? Sol questo, che essi hanno reso ancor più facile l'arbitrio e la sconciatura ai direttori di scena.

Il nostro autore ha fatto opera di artista e di critico sano e coscienzioso, perchè è penetrato nello spirito dell'azione drammatica dei *Maestri Cantori* ed ha escogitato ciò che dee servire a renderla più naturale, più vera, più conforme all'intenzione del poeta che l'ha creata e del pubblico.

La prima scena è generalmente resa male; primieramente per la sua vastità falsa (in confronto colla piccola chiesa di Santa Caterina a Norimberga), pel movimento delle masse e dei singoli personaggi, che pur io, in due dei principali teatri della Germania, ho visto tutti e tre recitare e cantare alla ribalta, falsando di sana pianta la situazione. Gli scolari sono, in genere, dei coristi attempati, delle barbe abbastanza visibili (di più barbino c'è solo l'intelligenza del direttore), una Maddalena troppo vecchia, un David ragazzo. Quale esagerazione stupida, quale falsità d'ambo le parti. In generale, anche in Germania Beckmesser è un buffone volgare; nulla di più falso. Beckmesser è maligno e pedante, ma deve rappresentare la sua parte con serietà e convinzione. Beckmesser un basso-buffo! Povero Wagner, povera arte tua! E dire che tre grani di criterio sarebbero bastati per evitare una simile scurrilità. Così la serenata di Beckmesser è quasi sempre intera come il *tour de force* di un Don Basilio.

Ritornando all'opuscolo del D.r W. P. egli osserva giustamente che le persone che si affacciano alle finestre, nel secondo atto, sono grandi come le case dipinte e propone di sostituirle con dei ragazzi. Pel meglio dell'illusione, certo. Quest'anno, alla *Scala* di Milano, la scena finale del secondo atto era la più stupida banalità, la più grossolana inverosimiglianza, in mezzo a quell'ammasso di cose prive di ogni stile e carattere. La scena della baruffa era la piattaforma di un concerto; le teste dei coristi si scuotevano come quelle di neuropatici eccitati da musica, guardando tutte il direttore d'orchestra. Vana la fatica di tutti per stare in tempo, compresa quella del povero direttore, che batteva la musica ma l'opera più non dirigeva.

Il nostro autore discute ancora su vari difetti d'esecuzione scenica riscontrati nel 3° Atto; rileva p. e. la pausa solita a verificarsi al cambiamento di scena, nota la troppo grande scena che rappresenta Norimberga, la falsa disposizione dei cori e della *folla*, la quale, in causa di un cattivo collocamento, non appare più tale, la falsa apparenza comica di Beckmesser, la insufficiente partecipazione delle masse all'azione etc.

Bisognerebbe che uomini di coscienza, prima di affrontare l'esecuzione di un'opera simile, leggessero almeno il libretto con un po' d'attenzione. Potrebbero ancora con molto vantaggio prender conoscenza delle riflessioni del D.r W. P. che sono qualche cosa, ma non tutto ciò che si può opporre alla insufficienza e alla mala fede dei nostri cari mestieranti. L. Th.

Varie.

E. T. A. HOFFMANN - H. VOM ENDE, E. T. A. Hoffmann's musikalische Schriften. Un vol. in-8°, di pp. 287. — Leipzig. H. vom Ende's Verlag, Köln a. Rh. — Mk. 1,50.

Allorchè, molti anni fa, io ebbi ad occuparmi incidentalmente, in uno studio sui romantici tedeschi nella poesia e nella musica, anche di E. Hoffmann, un desiderio io nutriva e cioè che tutti si fossero pubblicati, raccolti in un volume, gli scritti musicali del genialissimo ed originale poeta. Questo desiderio, questo voto intimo è stato, un po' tardi è vero, soddisfatto. E ognuno che ama l'arte e sente che i mezzi di una maggior cultura ne adducono una comprensione meno imperfetta, ha da esser grato al Vom Ende che per la prima volta raccoglie e presenta completi gli scritti musicali, per cui va celebre il nome dell'Hoffmann che fu musicista, poeta e pittore. La raccolta è preceduta dalla biografia del grande fantasista romantico. Seguono le *Fantasie nella maniera di Callot*,

ossia in maniera pittorica e poetica, precedute da una prefazione di Jean Paul, le quali, com'è noto, comprendono *Il cavaliere Gluck*, *Don Giovanni*, la famosa *Kreisleriana* [che il buon Grove vedrà non essere un poema in versi, come dice nel suo *Dizionario di musica e musicisti* (Cap. *Schumann*), ma una prosa stupenda], ed altri articoli di critica.

È interessante leggere ancora le critiche che l'Hoffmann scrisse, Beethoven vivente, sulla *Messa solenne* e sulla 5ª e 7ª Sinfonia, poichè sono le prime e più autorevoli di quell'epoca, in cui il Maestro di Vienna era fortemente discusso. Queste dell'Hoffmann sono pagine di un musicista sicuro, di un poeta immaginoso, di un artista fine, che ebbe, primo, l'intuito più giusto della posizione di Beethoven nel campo della musica istrumentale. Quali esempi in fatti egli ne commenta, quali considerazioni di accorto musicista, quale erudizione, quale arte, qual tatto nella scelta, nel confronto, nella penetrazion giusta del valore estetico nelle grandi opere della musica pura! La critica nostra attuale è avanzata d'un sol passo? Io non me ne accorgo.

Anche una ricca serie di pensieri sulla musica è stata raccolta in questo delizioso volume. Essi formano la seconda parte della *Kreisleriana*, quella Kreisleriana che ebbe tanto ad influire sulla mente esaltata del povero Schumann e che in gran parte servì a sconvolgerla del tutto. E pur vi sono comprese due graziose novelle musicali tratte dai *Fratelli di Serapion* e parecchie recensioni su soggetti musicali.

Il compilatore del volume può esser certo di aver reso un vero servigio agli ammiratori di Hoffmann non solo, ma anche ai cultori della musica in genere, perchè egli ha così facilitato ed ha chiarito di molto quell'interesse vago che si è raccolto fino ad oggi sull'Hoffmann come musicista e scrittore di cose musicali. Questi ha influito moltissimo sulla moderna direzione della musica, anche in modo più ampio di quel che riconoscono oggidì in Germania gli stessi ammiratori del Wagner. Su tutto il movimento musicale romantico la lettura delle opere di Hoffmann getta una luce forte e continua; essa ci spiega la conformazione di certe menti, ci delinea l'ambiente e le idee in cui maturò la corrente nuova, ci mostra l'*unde* tutta una nuova generazione d'artisti mosse a conquidere idealità originali, forme libere ed eloquenti; ma insieme a qualità non dubbie la direzione romantica scopre chiaramente anche i suoi difetti ed ammaestra. Wagner stesso non si può a meno di vederlo intimamente collegato a questo periodo; egli ne è una emanazione saturata. È, fra gli artisti, colui che n'ha raccolto più luce e più ne spande.

L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Bollettino musicale romano (Roma).

N. 5. — DELITALA DI MANCA, *I melodrammi biblici all'Ospizio di S. Michele in Roma.*

N. 6. — *Cronaca.*

N. 7. — TONIZZO, *La dotazione ai teatri.*

N. 8. — TONIZZO, « *Colonia libera* » e « *Fedora* ».

N. 9. — TONIZZO, *Dopo otto mesi.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 16. — SULLI FIRAUX, *I cantanti odierni e i teatri.* — PAVAN, *Prospetto delle opere nuove rappresentate nel 1898.*

N. 17. — SULLI FIRAUX (cont. dell'art. prec.).

N. 18. — GHIGNONI, *Vox clamans in deserto?*

N. 19. — MONTANELLI, *Il maestro Perosi e la critica.*

N. 20. — MINEO, *La banda musicale in Italia.* — CARPI, *Imitazione e non fisiologia.*

N. 21. — MANTOVANI, *Nel centenario di Hasse.* — MINEO, *La banda musicale in Italia* (continuaz.).

N. 22. — MANTOVANI. — MINEO (cont. degli art. prec.).

N. 23. — MANTOVANI (cont. dell'art. prec.).

N. 24. — MANTOVANI (cont. dell'art. prec.). — MOLMENTI, *Teatri e impresari del vecchio tempo.* — UNTERSTEINER, *Lettere di Germania.* — MINUTO, *Intonazione degli strumenti d'ottone.*

N. 25. — MANTOVANI (cont. dell'art. prec.). — ROBERTI, *La musica in Italia intorno al 1720.*

N. 26-27. — UNTERSTEINER, *Nel secondo centenario della nascita del « divino e caro Sassone » (Hasse).*

N. 28. — O. C., *Nietzsche e Wagner.* — VIVARELLI, *Del tremolo nella voce.*

Il Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

Anno I, N. 1. — *Il nostro programma* (« ..... secondare e rendere sensibile e via via energico, massimamente nella regione toscana, il movimento verso il puro ideale sacro per la musica ..... »). — NOBILI, *Degli studi recenti sul canto fermo.* — GHIGNONI, *Sulla riforma della musica sacra.* — NOBILI, *I cantofermisti celebri: Guido d'Arezzo.*

N. 2. — GHIGNONI, *Lettera a mons. Nasoni* (a proposito del caso Perosi). — TEBALDINI, *La musica sacra nella storia e nell'estetica.* — NOBILI, *Dei metodi per l'insegnamento del canto fermo.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 4. — RADICIOTTI, *Notizie biografiche dei musicisti urbinati.* — *Nel mondo dell'arte.*

N. 5. — *Gli Oratorî di Perosi.* — RADICIOTTI, *Notizie biografiche* (contin.).

N. 6. — MASCAGNI, *A proposito di critica.* — RADICIOTTI, *Notizie biografiche* (continuaz.).

La Nuova Musica (Firenze).

Aprile. — SCALVANTI, *Divagazioni sull'arte musicale.* — SPINELLI, *Nicolò Rubini, contrappuntista modenese del sec. XVII.* — D'ARIENZO, « *Iris* » *di Mascagni.*

Maggio. — ABATE, *Degenerazione* (a proposito dell'*Iris*). — WOLF, *Una nuova storia del Pianoforte.* — FALCONI, *I trattati di S. Jadassohn* — VIVARELLI, *A proposito di alcune osservazioni e proposte del prof. Sulli Firaux intorno al canto ed ai cantanti.*

Giugno. — HOUDARD, *La question du chant de l'Église.* — FALCONI, *I trattati di Jadassohn.*

La Rassegna Nazionale (Firenze).

16 giugno. — P. A. GHIGNONI, *Oratorio e musica sacra.*

Musica sacra (Milano).

N. 4. — *I vescovi e la musica sacra.* — *Regolamenti delle nostre associazioni musicali.* — *Una Messa del Maestro Perosi.* — *Il canto sacro popolare. Come introdurlo?* (continuaz.). — *Per l'arte seria.*

N. 5. — *I vescovi e la musica sacra* (continuaz.). — *Gli Oratorî di Perosi.* — *Organisti ed Organari.*

N. 6. — *I vescovi e la musica sacra* (continuaz.). — *Il canto sacro popolare. Come introdurlo?* (continuaz.). — *Musica puerile?* — *Per l'idea.* — *La constatazione d'un fatto* (continuaz.). — *Che cosa s'impara viaggiando.*

Santa Cecilia. Rivista mensile di Musica sacra e liturgica (Torino).

Anno I, N. 1. — *I nostri propositi* (« ... Ma se il pubblicare opere musicali è certamente cosa utile, pur tuttavia è mestieri che la musica sia aiutata dalla parola. La « Musica Sacra » di Milano ..... ha certamente fatto molto, e molto anche farà, ma non crediamo errare nell'affermare che essa non scapiterà se troverà coadiutori che la pensino come lei, e combattano pel trionfo dell'idea. Sotto tale punto di vista si fonda dunque questo periodico »). — O. CHILESOTTI, « *Puer qui natus est* » *di Jachet.* — « *Tota pulchra* ». *Mottetto di L. Perosi.*

FRANCESI

La Critique (Paris).

N. 97. — La Rivierre, « *La Résurrection du Christ* » *de Perosi* (sfavorevole) (suite).

N. 99. — La Rivierre, « *Beaucoup de bruit pour rien* ».

N. 101. — La Rivierre, « *Le Cygne* ».

N. 102. — La Rivierre, « *Briseis* ».

N. 103. — La Rivierre, « *Cendrillon* ».

N. 104. — La Rivierre, « *Joseph* ».

N. 105. — Levy, *Au temps de Paganini.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 4. — Quittard, *Les anciennes orgues françaises.* — Brenet, *La musique sacrée sous Louis XIV.* — Bordes, *D. L. Perosi à Paris.* — Pierre, *Additions inédites au traité de Dom Jumilhac.*

N. 5. — Hallays, *Racine, poète lyrique.* — Gastoné, *La tradition ancienne dant le chant byzantin.* — Marnold, *La dernière fugue de J. S. Bach (Un problème musical).* — Brenet, *Additions inédites etc.* (suite).

N. 6. — Muris, *Les fêtes de l'Art chrétien en Avignon.* — Hallays, *Racine poète lyrique* (suite). — Rolland, *Le drame religieux au XVII siècle.* — Gastoné, *La tradition etc.* (suite). — Bordes, *D. L. Perosi à Paris* (suite). — Brenet, *Additions etc.* (suite).

L'Aveuir de la Musique Sacrée (Paris).

N. 3. — Gabert, *Le rythme du Chant dit Grégorien.* — Dupoux, *Le rythme et l'accent.* — Houdard, « *La Résurrection du Christ* », *Oratorio de D. L. Perosi*

N. 5. — Gabert, *A propos d'unité.* — Dupoux, *Les temps et les pieds rythmiques.* — Houdard, *Réponse à deux questions.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Mai. — Belen, *Les méthodes de chant.* — Timmermans, *La voix et la parole.*

Juin. — Marichelle, *Rapport sur l'application du microphonographe à l'éducation des sourds-muets.* — Channing, *L'interprétation des déformations du palais chez les idiots.*

Juillet. — Marichelle, *Rapport etc.* (suite). — Belen, *Du rôle de la bouche dans la formation des sons.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 15. — M. Daubresse, *Le sentiment dans les arts, particulièrement en musique.* — E. Jaques-Dalcroze, *La vie musicale en Suisse.* — S. Risvaëg, *Symphonie en* Si bémol *d'Ern. Chausson.*

N. 16, 17, 18. — M. Kufferath, *F. Nietzsche et R. Wagner* (suite).

N. 16. — H. de Curzon, *Théâtre-Lyrique:* « *Obéron* » *de Weber.*

N. 17. — H. Imbert, « *Le Cygne* », *ballet de M. Ch. Lecocq.*

N. 18. — M. R., « *Mudarra* » *de M. F. Le Borne*, première représentation à l'Opéra de Berlin [L'opera non incontrò favore presso la stampa e parte del pubblico; il M. R. la difende alquanto, pure censurando la preoccupazione pel *pezzo d'opera* e la mancanza d'una orchestrazione drammatica definita].

N. 21-22. — H. IMBERT, « *Cendrillon* » *de J. Massenet*. — « *Le baptême de Clovis* » *de Th. Dubois*. — EDM. EVENEPOEL, *Le 76^me festival rhénan à Dusseldorf.*

N. 23-24. — H. IMBERT, *Louis Diemer* — « *Joseph* » *de Méhul*. — « *Le Duc de Ferrare* ». — H. DE CURZON, *Le centenaire d'Halévy*.

N. 25-26. — J. TIERSOT, *Ernest Chausson*. — H. IMBERT, *Louis Diemer* (Suite et fin). — G. SERVIÈRES, *Les maîtres de Chabrier: Aristide Mignard.*

Le Journal Musical (Paris).

N. 62. — DALCROZE, *Lettres de musiciens*. — VAN DE VELDE, *La musique symphonique et le peuple* (suite).

N. 64. — LAVIGNE, « *Princesse d'Auberge* ».

N. 65. — C. PIERRE, *Une légende éclairée*. — LA QUEYSSIE, *Divagations musicales* (suite). — VAN DE VELDE, *La musique symphonique et le peuple* (suite).

N. 66. — C. PIERRE, *Une légende éclairée* (suite). — BRUNEVAL, *Neumatisme et plein-chant*. — VAN DE VELDE, *La musique symphonique et le peuple* (suite).

Le Ménestrel (Paris).

N. 15-21, 24. — Cont. e fine della interessante narrazione di A. Pougin: *Vie et mort tragiques d'une tragédienne* (la Desgarcins).

N. 15, 16, 27, 28. — Contin. dei curiosi articoli di Edmond Neukomm: *Le tour de France en musique* (Storia della musica popolare nei vari paesi della Francia).

N. 15, 25, 27, 28. — *Pensées et aphorismes d'A. Rubinstein* (continuaz.).

N. 17. — *L'école d'orgue en France*, par Ch. Widor [Prefazione alla recente pubblicazione di E. de Bricqueville: *Études sur l'orgue*].

N. 19-26. — *La musique et le théâtre à l'Exposition des Beaux-Arts* [cont. e fine della serie degli articoli di Camille Le Terme, il cui interesse musicale consiste tutto e nient'altro che nel titolo].

Le Théâtre (Paris).

Avril. — SARCEY, *Le mois théâtral*. — CLARETIE, « *Les Truands* » *à l'Odéon*. — ADERER, « *Beaucoup de bruit pour rien* » *à l'Opéra-Comique*. — JOLLIVET, « *Madame de Lavalette* » *au Vaudeville*. — FOURCAUD, « *Messaline* » *au Théâtre de Monte-Carlo.*

Mai. — *Francisque Sarcey* (necrologio). — « *Plus que reine* » *de Bergerat* (Compte rendu analytique).

SPAGNUOLI

La Musica religiosa en España (Madrid).

N. 39. — *Inauguracion de la capilla isidoriana*. — *Concierto de cuaresma celebrado por el orfeón catalan.*

N. 41. — MITJARA, *Bernardo de Toro*. — NOGUERA, *La musica religiosa.*

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 7, 8, 9. — *Erinnerungen an Amalie Joachim* v. Sophie Charlotte von Sell [Alcuni tratti caratteristici della celebre cantante ed insegnante di canto scritti da un'amica intima).

N. 7. — *Ein originelles Konzert* v. Karl Wolff [Resoconto di una serata musicale data in Colonia dalla « Société des instruments anciens de Paris »]. — *Siegmund von Ausegger* v. A. H. (Cenni bibliografici e biografici).

N. 8. 8. — *Deutsche Komponisten der Gegenwart* v. Ernst Hamann [Si parla dell'attuale Direttore d'orchestra del Teatro d'Opera in Dessau, August Klughardt]. — *Ein Deutscher Essayist* [Sunto di un libro del Marsop]. — « *Ein Heldenleben* » *von Richard Strauss* v. pf. [Critica non del tutto favorevole del lavoro dello Strauss].

N. 10. — *Bayreuth im Jahre 1876 bei Eröffnung des Festspielhauses* v. Peter Tschaikowsky [Appunti e ricordi del celebre compositore tradotti in tedesco]. — *Vom russischen Synodalchor* v. A. F. [Corrispondenza da Vienna, che dà il resoconto di un'esecuzione meravigliosa del coro della cattedrale di Mosca sotto la direzione dello Smolensky e del Wassili S. v. Orloff). — *Nochmals Lorenzo Perosi* v. Moritz v. Kaiserfeld.

N. 11. — *Jos. Haydn* [Riassunto della nuova biografia dell' H. scritta dal critico Leop. Schmidt « Verlagsgesellschaft Harmonie in Berlin », W. 8, Kronenstr. 68]). — *Modernes Virtuosentum* v. Dr. Herm. Abert [Si prova storicamente che il virtuosismo è stato in tutti i tempi la causa del deperimento dell'arte musicale]. — « *Klingende Anschanungsmittel* » *für den Gesangsunterricht* v. Herm. Liere [Questo mezzo apparente dei suoni consiste in un Xilofonio in legno composto di 26 suoni cromatici; questi suoni si distinguono coi colori rosso e verde e presentano la stessa disposizione della tastiera del pianoforte].

N. 12. — *Der Kasseler Gesangwettstreit um den Kaiserpreis* [Descrizione e resoconto del Concorso delle società corali fondato dall' imperatore di Germania].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 18-19. — Un articolo di Rob. Músiol a proposito del 40° anniversario dell'« Allgemeine Deutsche Musik-Verein », al quale il numero doppio è dedicato.

N. 20. — Paul Reber scrive un articolo critico sulla nuova opera di Vogl: *Lo straniero.*

N. 22, 23, 25, 26. — Leo Mautner scrive alcuni articoli critici sulle recenti rappresentazioni del ciclo drammatico wagneriano al teatro di Praga.

N. 24. — Una nota di B. Frenzel sul 1° grande torneo orfeonistico della Gertenuto a Cassel.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Maggio. — E. A. Baughan: *The aftermath of Wagnerism:* è una critica delle critiche del Wagnerismo; conclude che in Wagner il musicista è superiore al poeta e al filosofo. Orbene, è ciò forse escluso anche in quelle maggiori apoteosi

del Maestro che il Baughan lamenta? — *From an editors point of view* by Franklin Peterson: ragiona sulla posizione del critico musicale rispetto al direttore di un periodico. — *English Opera and the Opera season.* — Crrispondenze, recensioni, ecc.

Giugno. — *The lessons of the London festival*, by E. Baughan: è una rivista della stagione del *Festival* londinese: conclude in favore della musica inglese, confrontata con quella de' musicisti forestieri: critica sfavorevole degli Oratori di Perosi. — *J. L. Dussek*, a lecture etc. by E. Prout. — *D.r Chrysander and Händel:* l'A. commenta l'opera del popolarizzatore di Händel. — Corrispondenze, recensioni, ecc.

Luglio. — E. Baughan, nell'articolo intitolato *On sanity in art*, parla contro i *Poemi sinfonici* a base di idealità malate. — J. Matthews: *An hour with an old organist:* è un cenno sull'organista inglese Jonas Blewitt del secolo scorso (n. 1750). — F. Peterson completa la serie dei suoi articoli ragionando di critica musicale dal punto di vista del pubblico. — Corrispondenze, recensioni, ecc.

Music, a Monthly Magazine (Chicago).

Aprile. — *The musical expression of human emotions in the works of Richard Wagner* bz H. Schneider: parla di diverse espressioni musicali caratteristiche nei drammi del Wagner. — *Clarence Eddy on American Organs:* l'A. fa notare la superiorità degli organi americani da un punto di vista meccanico; non così favorevole è il suo giudizio intorno alla qualità del suono ed alla varietà degli effetti. — *The Angel of Music:* Novelle di H. Nyblom. — W. S. B. Mathews in: *On certain tendencies in modern piano-playing: A study:* fa un confronto tra diversi odierni pianisti, rimarcando in ispecie qualità di tocco e d' interpretazione. — *The second and third organ symphonies of Ch. M. Widor:* T. C. Whitmer continua il suo studio analitico sulle sinfonie di Widor. — *Editorial Bric-a-brac* — *Things here and there.* — Ecc.

Maggio. — *Cristofori redivivus* è intitolato un articoletto di H. H. A. Beach, in cui si parla di un nuovo istrumento « *The Steinertone* », nel quale Mr. Morris Steinert (nel 1892 egli ci fece ammirare la sua ricca collezione all' Esposizione Musicale di Vienna) ha combinata la forza e la *brilliancy* del pianoforte colle qualità sacrificate mediante l'abbandono del clavicordo. — *The Castle Square Opera Company:* K. Hackett encomia i risultati di questa prima compagnia di opere americana. — W. S. B. Mathews suggerisce, in: *Wanted: An American musical University*, di quale interesse sia l'instituzione di un'alta scuola di musica in America (a parte i conservatorî già da un pezzo esistenti) e ne indica i mezzi d'attuazione. — E. Swayne commenta il libro di James Huneker: *Mezzotints in modern music.* — *An example of Bayreuth Art* by L. Geisberg: l'A. commenta l'interpretazione data dal Van Rooy al personaggio di Wotan, nella *Trilogia* di Wagner al *Metropolitan Opera House* di New York. — *Widor's 4th., 5th. and 6th. organ Symphonies* by T. C. Whitmer (continuaz.). — Edwin Pinchon suggerisce mezzi per curare la raucedine nei cantanti, in *The bete noir of the vocalist.* — *Some aspects of modern comic opera* by R. de Koven: Effetti, qualità e difetti degli spettacoli varii, cui s'applica, più o meno propriamente, il termine di *opera comica.* — *Editorial Bric-a-brac.* — *Things here and there.* — Ecc.

Giugno. — *The American Indian legend in music* by W. Armstrong: l'A. considera alcune poetiche leggende indiane proponendole come soggetti di poemi sinfonici. — Egbert Swayne riferisce alcuni passi, tratti da lettere del poeta americano Sidney Lanier, in elogio e commento della musica: *The poet Sydney Lanier as a musician.* — *Musical instruments mentioned by Shakespeare,* by I. G. Tomkins. — *The Lute in France, from the French* of M. Brenet. — *Widor's Seventh and eighth organ symphonies,* by T. C. Whitmer. — *Mozart in France* (H. Buffenoir). — Perley Dunn Aldrich, in: *A few prominent European teachers of Singing:* schizza i ritratti e metodi degli eminenti maestri di canto Shakespeare ed Henschel (Londra), Trabadelo e Sbriglia (Parigi). — *Mendelssohn and his Violinconcerto* by J. Neff Huyette. — Importante pel confronto tra le formule del vecchio e del nuovo insegnamento del violino: *The theory of violin playing* by G. Gruenberg. — *Editorial-a-Brac.* — *Things here and there.* — Ecc.

Musical Record (Boston).

Maggio. — Gl'importanti e brillanti articoli editoriali di Philip Hale si riassumono nei paragrafi: *Chiefly Anecdotical, Music in Boston, Felix Moscheles's Reminiscences.* — Victor Maurel narra, in un interessante articolo: *Early Souvenirs of Victor Maurel,* intorno alle sue relazioni col Sainte-Beuve. — *Music in New York* by W. Henderson. — John F. Runcimann, in *Opera Composers and English Critics,* discorre di alcune opere di Isidoro De Lara, riabilitando il compositore in conspetto della equivoca ed ingiusta critica inglese. — *French Opera in Chicago* by W. Armstrong. — A. Bird parla non favorevolmente della nuova sinfonia di Riccardo Strauss *Ein Heldenleben.* — Sulla falsa intonazione degli odierni cantanti e le sue cause scrive W. Foster Apthorp in *The Singer of Today.* — Notizie artistiche da varie città americane. — Concerti. — Etc. — Musica.

Giugno. — Philip Hale si occupa, nella rivista editoriale, specialmente di compositori americani, della Compagnia d'opere americana detta del *Castle Square,* e dell'Oratorio del Perosi « *La Transfigurazione di Cristo* », del quale constata l'insuccesso a Boston. La musica Perosiana è giudicata assai severamente, chiamata inane e dilettantesca dalla stampa d'America. — *Music in New-York* by W. J. Henderson. — *The Passing of the Operatic Landlord:* grazioso articolo di F. E. Chase sulla soppressione dell'*oste* nei palcoscenici inglesi. — *Concert Music in Italy,* by L. Torchi: informa su di alcune esecuzioni di musica istrumentale avutesi specialmente alla Società del Quartetto di Milano e Bologna, e dà notizie diverse. — Maurice Martel: *New Shows in Paris.* — *A Plea for Operatic Reform,* by Pah King. — Un eccellente articolo scrive John Buron col titolo: *Stale Manna and the Music of Tomorrow:* è una critica molto fondata sull'attuale indirizzo della musica. — *London Notes.* — Notizie d'arte. — Ecc. — Musica.

Luglio. — *Men, Women and Books:* rivista varia di Ph. Hale. — W. Henderson: *Impromptu in A minor:* originale, sulla morta *season* musicale estiva di New York. — *London and its Musical season:* John F. Runcimann ne dà una accurata e brillante relazione sulla stagione d'opera a Londra. — *The Artists,* by E. F. Harkins. — *Certain Shows in Paris,* by I. Davis. — *Musical Life*

in Berlin, by A. Bird. — *Three New Operas:* critica di recenti opere francesi, di M. Martel. — Solite rubriche. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Maggio. — *The Rev. Dr. Troutbeck:* cenno biografico del *Precentor* di Westminster. — In un articolo intitolato *J. S. B. made easy* si ricorda, non so quanto opportunamente, un'operetta di George Drummond (1823) in cui sono raccolti preludî e fughe di Bach, con *alterazioni, addizioni ed accomodamenti.* — *Meditations upon a catalogue of music* (British Museum). — *Notes.* — *Concerts.* — *Theaters.* — *Reviews.* — Musica.

Giugno. — *Charles Harford Lloyd:* cenno biografico del *Precentor* di Eton. — *Wesleyana:* intorno all'organista inglese S. S. Wesley. — *Some Recollections,* by Joseph Bennet. — *Notes.* — *Concerts.* — *Theaters.* — *Reviews.* — Musica.

Luglio. — *Hans Richter:* cenno biografico del famoso direttore d'orchestra. — *The birthplace of Haydn, A visit to Rohrau,* by Frank Merrick; interessante. — *Some Recollections* by Joseph Bennet. — *Notes.* — *Concerts.* — *Theaters.* — *Reviews.* — Musica.

The Etude (Filadelfia).

Maggio. — Questo numero è dedicato allo sviluppo della musica negli Stati Uniti d'America; di speciale interesse sono perciò gli articoli seguenti: *Music and the American public.* — *The American virtuoso.* — *American composers.* — *The foundations of musical America.* — *Americans in musical literatur.* — *American musical instruments.* — *The music trades of America.* — *Woman's work in Music in America.* — *The America Conservatories,* oltre ad un'altra serie di articoli sul movimento musicale americano che è imponente.

Giugno. — Di speciale interesse: la rubrica *Thoughts, Suggestions, Advice.* — *Studio Experiences.* — *Woman's work in Music.* — *Vocal Department.*

The Minstrel (Londra).

[Periodico musicale ricco di brevi e dilettevoli articoli; vi ha molta parte la novella, e non manca di riassunti critici interessanti. Utile agli artisti ed alle imprese teatrali].

Marzo. — Si notano: *The Immortality of the Maestro Galuppi:* Vernon Lee. — *The little White Black Bird:* F. Chopin. — *A Chopin Prelude:* Count Leo Tolstoi. — *Characteristics of Folk-Melody.* — Rubriche Editoriali. — Ecc.

Aprile. — *The « Comédie Française »*: C. Mendez. — *Steiger's Genesis of the « New Drama »*: I. F. Coar. — *Scribe's « Ingratitude ».* — Ecc.

Luglio. — Si notano: *The debt of Poetry to Music.* — *In Westminster Abbey.* — *The tribulation of Theofilo* (D'Annunzio). — *French Organists.* — Dipartimento Editoriale.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Parma.** *R. Conservatorio di Musica.* — PROGRAMMA del Concerto di Venerdì 7 aprile 1899.

1. CHERUBINI L. M. — *Ouverture* per orchestra all'opera « *Faniska* ».
2. PONCHIELLI A. — *Intermezzo* per orchestra al 4° atto dell'opera « *Il Figliuol Prodigo* ».
3. CHERUBINI L. M. — *Quartetto* in *re min.* per due violini, viola e violoncello.
   a) *Allegro comodo* — b) *Larghetto sostenuto* — c) *Scherzo* — d) *Finale.* — *Esecutori:* Prof. R. Franzoni. - Alunni: Bisotti A., Pignignoli D. e Rognoni M..
4. SAINT SAËNS C. — *Sonata* Op. 75 per piano e violino.
   a) *Allegro agitato* — b) *Allegro moderato* — c) *Allegro molto.* — *Esecutori:* Prof. Cav. S. Ficcarelli e Prof. R. Franzoni.
5. BACH G. S. — *Sonata* per flauto e cembalo.
   a) *Siciliana* — b) *Presto* — c) *Finale.* — *Esecutori:* Prof. P. Cristoforetti e Prof. Ficcarelli.
6. MENDELSSOHN L. F. — *Ouverture* Op. 89 per orchestra all'opera in un atto « *Il ritorno in patria* ».

Direttore: Giovanni Tebaldini.

— PROGRAMMA del 4° Concerto dato dal pianista ERNESTO CONSOLO (Lunedì 24 aprile 1899).

1. BACH G. S. — a) *Preludio e Fuga* in *la min.* per organo (Trascriz. di Liszt).
   SCARLATTI. — b) *Sonata* in *la magg.*
   PAGANINI-LISZT. — *Studio* in *mi b magg.*
2. BEETHOVEN L. — *Sonata* Op. 81.
   a) *Adagio allegro* (Les Adieux) — b) *Andante espressivo* (L'absence) — c) *Vivacissimamente* (Le Retour).
3. CHERUBINI L. M. — *Quartetto* in *re min.* per due violini, viola e violoncello.
   a) *Allegro comodo* — b) *Larghetto sostenuto* — c) *Scherzo* — d) *Finale.* — *Esecutori:* Prof. R. Franzoni. — Alunni: Bisotti A., Pignignoli D., Rognoni M.

4. Schumann R. — *Sonata* Op. 22.
 a) *Il più presto possibile* — b) *Andantino* — c) *Scherzo* — d) *Rondò*.
5. Chopin F. — a) *Fantasia* in *fa min.* Op. 47.
 Id. b) *Valse* Op. 42.
 Rubinstein N. — c) *Gavotta* Op. 38.
 Sgambati G. — d) *Vecchio Minuetto* Op. 16.
 Id. e) *Toccata* Op. 16.

— Programma della terza Esercitazione pubblica degli Alunni (16 maggio 1899).
1. Sacchini A. — *Ouverture* all'opera *Edipo a Colono* per orchestra. — Dirige l'alunno Campanini G.
2. Pergolesi G. — a) « Tre giorni son che Nina », *Siciliana*.
 Rossini G. — b) « La gita in gondola », *Barcarola* per soprano (Baldi A. [anno III]).
3. Mozart W. A. — a) *Fantasia* in *re min.* N. 23.
 Clementi M. — b) *Allegro* della *Sonata* Op. 40, N. 3, per pianoforte (Anelli M. [anno IV]).
4. Sinigalia L. — *Variazioni* sul tema della *Canzone* « Haidenröslein » di F. Schubert, per oboe e pianoforte (Del Campo G., Cacciali U.
5. Beethoven L. — « Delizia », *Romanza* per soprano, con accompagnamento di pianoforte (Zanardi D. [anno III]).
6. Veracini F. M. — *Sonata* in *re min.* per violoncello con accompagnamento di pianoforte.
 a) *Entrata* — b) *Allemande* — c) *Largo e cantabile* — d) *Giga* (Rognoni M. [licenziando], Cacciali U.
7. Donizetti G. — « È morta », dalle *Ispirazioni Viennesi*, per soprano, con accompagnamento di pianoforte (Zanardi D.).
8. Haendel G. F. — *Concerto* per arpa con accompagnamento di pianoforte (Riduzione di J. Thomas).
 a) *Andante allegro* — b) *Larghetto* — c) *Allegro moderato* (Romani N. [anno III], Anelli M.).
9. Mendelssohn F. — « Qui vicino alla fontana », *Duetto* per due soprani (Zanardi D., Baldi A.).
10. Beethoven L. — *1° Tempo del Quintetto* Op. 16, per strumenti a fiato e pianoforte (Del Campo G. [Oboe: anno III], Maldotti A. [Clarino: anno IV], Bertoni U. [Fagotto: anno IV], Gardelli F. [Corno: licenziando], Cacciali U. [Pianoforte: anno VII]).

— Programma del Saggio pubblico degli Alunni (Martedì 21 giugno 1899).
Orchestra: 55 Esecutori. Professori. Alunni del R. Conservatorio e Soci d'arte della Società dei Concerti.
Coro: 60 Voci. Alunni del R. Conservatorio e Coristi del Teatro Regio.
1. Cherubini L. M. — *Ouverture* per orchestra all'opera *Elisa*.
2. Martucci G. — a) *Prima melodia* Op. 16.
 Chopin F. — b) *Studio* Op. 25, N. 6, per pianoforte (Fontanella T., licenzianda (1)).
3. Halévy F. — *Romanza* « Ei dee venir » nell'opera *L'Ebrea* (Zanardi D. (2) [anno III]).

4. Candiolo G. (3) [anno V]. — a) *Romanza senza parole* per pianoforte — b) *Improvviso* per pianoforte (Cacciali U. (1) [anno VII]) — c) *Minuetto Scherzo* per orchestra.
5. Campanini G. (3) [anno V]. — « Al mare », *Cantata* per soprano, cori ed orchestra. — Parole di E. Corradi (Zanardi D.).

***

6. Bruch Max. — *Adagio e Finale* Op. 26 del *I. Concerto* per violino ed orchestra (Bisotti A., licenziando (4)).
7. Pizzetti I. (3) [anno V]. — « Il sonno di Giulietta », *Intermezzo sinfonico* (dalla tragedia *Giulietta e Romeo* di Shakespeare).
8. Id. — *Canto di guerra* per cori ed orchestra (dal *Fingal*, poema di Ossian).
9. Faccio F. — *Ouverture* per orchestra al dramma *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti.

(1) Scuola del Prof. Cav. S. Ficcarelli. — (2) Scuola del Prof. Cav. S. Auteri. —(3) Scuola del Prof. T. Righi. — (4) Scuola del Prof. L. Mantovani.

Opere nuove e Concerti.

*** Reims. — Il giorno dell'Ascensione, 1ª esecuzione, alla Cattedrale, dell'ode di Leone XIII: *Le Baptême de Clovis*, messa in musica da Teodoro Dubois. Grande apparato e gran successo.

*** Parigi. — All'Opéra, l'8 maggio u. s. 1ª esecuzione del 1° atto dell'opera postuma di E. Chabrier: « *Briseide* » su testo di Efraim Mikaël e Catulle Mendès.

*** Monaco. — Grande successo ebbe l'opera nuova del famoso tenore wagneriano Henry Vogl, intitolata: « *Fremdling* » (« lo Straniero »), improntata, naturalmente, sullo stile wagneriano.

*** Vienna. — Si dice che Sigfrido Wagner stia lavorando attorno ad una nuova opera intitolata *Il Giudice* e tratta da una novella di Ferdinando Meyer.

*** Berlino. — In onore del 68° anniversario della carriera artistica del grande violinista Joachim, i musicisti berlinesi diedero un gran concerto con orchestra composta di 164 professori, di cui 80 ex-allievi del festeggiato: il quale eseguì magistralmente il concerto di Beethoven.

*** Dessau. — In un *festival* musicale si eseguì con ottimo successo un nuovo oratorio di Augusto Klughardt: « *La distruzione di Gerusalemme* ».

*** Parigi. — All'Opéra, il 24 maggio u. s., 1ª rappresentazione, con grande successo, della nuova opera di Massenet: « *Cendrillon* ».

*** Cassel. — Lo scorso maggio ebbe luogo, alla presenza dell'imperatore, dell'imperatrice e di tutta la corte, il primo dei Tornei delle Società corali tedesche, istituiti da Guglielmo II e che dovranno succedersi ogni quattro anni. Il premio consiste in un oggetto artistico che passa successivamente nelle varie Società vincitrici, rimanendo definitivamente a quella che riporterà tre vittorie consecutive. Facevan parte della Giurìa i migliori musicisti della Germania, e vinse il premio la Società di Colonia.

*** Anche Sir Alessandro Mackenzie sta lavorando ad un'opera tratta dal *Grillo del focolare*, con lo stesso titolo ed in tre atti.

*** Indianopolis (Stati Uniti). — È stata rappresentata per la prima volta l'opera « *Minister extraordinary* di Barclay Walcker.

*** Weimar. — Al teatro di corte ha avuto luogo la 1ª rappresentazione dell'opera comica: « *Il cavaliere d'industria* ». Autore è Eugenio Volborth console russo a Stettino.

Concorsi.

*** *Avviso.* — La Società Corale Internazionale di Milano, della quale fanno parte da 50 a 60 soci dilettanti d'ambo i sessi, che si esercitano nello studio del canto corale, apre un Concorso al posto di *Maestro Istruttore e Direttore.*

Lo stipendio è fissato in L. 800.

Le esercitazioni hanno luogo almeno una sera per settimana nel locale sociale. Per eventuale necessità di prove preparatorie a Concerti, le esercitazioni potranno essere aumentate.

L'impegno del Maestro comincerà al 15 ottobre 1899 per terminare al 15 giugno 1900, salva la riconferma per un anno sociale successivo.

I concorrenti possono presentare la loro domanda in carta libera accompagnandola però dei seguenti allegati:

a) Documenti comprovanti le cognizioni musicali del concorrente;

b) Documenti comprovanti l'idoneità sua ad istruire e dirigere il Coro sociale;

c) Attestati riferentisi all'opera già prestata in passato ed all'attuale occupazione;

d) Fede di nascita;

e) Certificato di buona condotta rilasciato dal sindaco, e fedina criminale.

Avrà la preferenza il concorrente che conoscesse la lingua tedesca.

Le offerte verranno dirette - solo in iscritto - non più tardi del 31 agosto 1899, al signor A. Jänichen, Via S. Giuseppe, 9.

Il Consiglio Direttivo.

*** Il premio di L. 1000 del Concorso Bonerba per un *Oratorio*, bandito dal Conservatorio di musica di Palermo, fu vinto dal signor Benedetto Morasca col suo lavoro in quattro parti per coro ed orchestra: *La liberazione di Betulia.* — I concorrenti furono 9. — La Commissione esaminatrice era composta dei Maestri: G. Zuelli (*presidente*), N. Bertini, V. Vanzo, G. Stancapiano-Favara.

Wagneriana.

*** Si è pubblicato l'Atto della Società fondata dai signori Carlo Lamoureux e Willy Schütz per le rappresentazioni di *Tristano e Isotta*, che si daranno a Parigi in ottobre e novembre al Nouveau Théâtre. — Il signor Lamoureux contribuisce alla Società con il diritto di rappresentazione che gli è concesso a titolo esclusivo e personale dagli eredi e rappresentanti di R. Wagner, e con l'opera sua personale nella direzione artistica del dramma. Il sig. Willy Schütz vi contribuisce ora con la concessione del teatro e prestando l'opera sua per la parte amministrativa. — Si è costituito un fondo di garanzia di 75.000 lire.

Ecco, salvo casi imprevisti, quali saranno le date delle rappresentazioni del *Tristano:* 21, 24, 28, 31 ottobre; 4, 7, 11, 14, 18, 21 novembre.

*** Ecco l'ordine degli spettacoli di Bayreuth della prossima stagione:

22 luglio e 14 agosto: *L'Oro del Reno.*
23 » e 15 » *La Walkyria.*
24 » e 16 » *Siegfried.*
25 » e 17 » *Il Crepuscolo degli Dei.*
28 » e 1, 4, 12, 19 agosto: *I Maestri Cantori.*
29 » e 5, 7, 11, 20 » *Parsifal.*

Direttori d'orchestra: Franz Fischer, Hans Richter, e Siegfried Wagner.

*** A Monaco nel *Hof-Theater* e nel *Residenz-Theater* si avranno dal 30 luglio al 15 agosto le seguenti rappresentazioni d'opere:

30 luglio *Die Feen*
1 agosto *Der Fliegende Holländer.*
2 » *Tannhäuser.*
3 » *Die Zanberflöte.*
5 » *Don Giovanni.*
6 » *Lohengrin.*
8 » *Die Feen.*
9 » *Figaros Hochzeit.*
10 » *Tristan und Isolde.*
12 » *Der Bärenhauter* di Siegfried Wagner.
13 » *Rienzi.*
15 » *Der Fremdling* di H. Vogl.

Varie.

*** Se è vero quello che riferisce il « Ménestrel », ad Atene una signora, per essersi presentata in teatro con un cappello un po' troppo voluminoso, contravvenendo alle disposizioni di polizia, venne condannata a sei giorni di carcere.

*** Per impedire le distrazioni che possono ingenerare i movimenti spesso spasmodici dei direttori d'orchestra, al teatro reale di Wiesbaden si è pensato di nascondere il direttore in una specie di botola da suggeritore. Sembra che l'innovazione abbia piaciuto all'imperatore Guglielmo II e che l'abbia prescritta al teatro reale di Berlino.

*** A Vienna, nella casa dove morì Giuseppe Haydn si è inaugurato recentemente il *Museo Haydn.* Esso contiene 17 autografi del maestro, 57 medaglie e monete, gli spartiti originali della *Creazione* e delle *Stagioni,* gli autografi di 8 *Sonate* per piano, del *Canto nazionale austriaco,* di 3 *Sinfonie* e di un *Quartetto.* Comprende inoltre una ventina di ritratti e varî quadri riflettenti la lira del musicista.

*** Nella vendita della successione Bardini a Londra una tiorba italiana del XVI secolo, decorata di scolture, fu venduta a 8.500 lire, ed un liuto tedesco, incrostato d'avorio, a 2.650 lire.

⁂ A Dublino si è aperta una breve Esposizione d'antichi strumenti di musica irlandesi e di melodie popolari del paese, fra cui molte inedite. Fra le cose più notevoli vi sono le arpe dei due celebri bardi del XVIII secolo: O' Neill ed Hempson.

⁂ Il 7 ottobre si inaugurerà a Meiningen il monumento alla memoria di Brahms, autore lo scultore Hildebrand. In tale occasione si è organizzato un *festival* musicale col concorso di valenti artisti, fra i quali Joachim e D'Albert.

⁂ Per il monumento a Schumann, da erigersi a Zwickau, fu scelto il progetto dello scultore J. Hartmann, e la giurìa lo ha incaricato dell'esecuzione.

⁂ Il Consiglio municipale di Londra ha favorevolmente accolto la domanda che gli è stata presentata per la fondazione di un Teatro di Opera nazionale, impegnandosi a garantire la somma necessaria per la costruzione della sala, vale a dire 2.500.000 franchi, e la sovvenzione annua di 250.000 franchi per il periodo di otto anni.

Necrologie.

Giovanni Strauss, nato a Vienna il 25 ottobre 1825. Autore di innumerevoli ballabili e di applaudite operette.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Bustico G., *Pier Alessandro Guglielmi.* Appunti biografici. Disp. 1-2. In-8°. — Massa. Tip. E. Medici.

Giannini M., *Mabellini e la musica.* Conferenza. In-8°. — Pistoia. Soc. lirico-musicale T. Mabellini. — Cent. 50.

Madella L., *Piccolo metodo pratico di canto gregoriano*, secondo i criteri delle edizioni ufficiali. In-8°, p. 28. — Milano. S. Lega Eucaristica. — L. 0,50.

Mineo E., *La banda musicale in Italia.* Considerazioni. In-8°. — Modica. Tip. C. Papa.

Mojana (De) Alb., *Il segreto di D. Lorenzo Perosi.* In-16°. — Milano. Tip. Artigianelli.

Rinucci G., *Vincenzo Bellini: le sue opere ed i suoi tempi.* In-16° — Napoli Tip. Cozzolini. — L. 1.

Stefani (De) R., *Notizie e precetti utili allo studioso dell'Oboe.* In-8°. — Parma. Tip. Ferrari.

Ventennio (Un) di vita dell'Istituto musicale di Padova. 1878-98 (Relazione). In-8°. — Padova. Tip. Salmin.

FRANCESI

Briqueville (De), *Notes historiques et critiques sur l'orgue.* Avec préface de Widor. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 2.

Destranges E., « *Hänsel et Gretel* ». Étude analytique et thématique. In-16°, avec portrait. — Paris. Fischbacher. — Fr. 1.

— *Les femmes dans l'œuvre de Richard Wagner.* Préface de Alfred Bruneau. 1 vol. pet. in-4°, av. dessins de A. de Broca. — Paris. Fischbacher. — Frs. 10.

Harris A., « *La Walkyrie* ». Analyse du poème et de la partition. In-12°. — Bruxelles. G. Balat. — Frs. 1.

Historique de l'école de musique de Verviers (1873-1898). In-8°. — Verviers. Imp. Ch. Vinche.

Jehl F., *Chansons allemandes (Deutsche Lieder).* Texte, musique et illustrations. In-16°, cart. — Paris. Hachette. — Frs. 1,50.

La Mara, *Correspondance entre F. Liszt et H. von Bulow.* 1 vol. in-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 7,50.

Olivet (Fabre d'), *La musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre.* Œuvre postume, ornée d'un portrait. 1 vol. in-8° tiré à 330 exemplaires. — Paris. Chacornac. — Frs. 6.

Sextus Empiricus, *Contre les musiciens.* Livre VI: *Du traité contre les savants.* Traduit pour la 1ère fois avec commentaire perpétuel par Ch. Ernest Ruelle. In-8°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 2.

Soubies A., *Histoire du théâtre lyrique (1851-1870).* 1 vol. in-4°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 5.

Tiersot J., *Trois chants du 14 Juillet sous la Révolution.* Grand in-8° avec portr. et mus. — Paris. Fischbacher. — Frs. 2.

— *Étude sur les « Maîtres Chanteurs de Nuremberg » de R. Wagner.* 1 vol. avec figures. — Paris. Fischbacher. — Frs. 5.

Weckerlin J. B., *Dernier musiciana.* Historiettes, lettres, etc. sur la musique. In-18°. — Garnier frères. — L. 3.

TEDESCHI

Appia A., *Die Musik und die Inscenierung,* mit 18 lichtdr. Taf. Gr. 8°. — München. F. Bruckmann.

Arlberg F., *Theoretische u. praktische Tonbildungslehre.* Gr. 8°. — Leipzig. W. Hansen.

Bülow H. v., *Briefe u. Schriften.* Hrg. v. Marie v. Bülow. 1 u. 2 Bd. 2 Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Frey, *Die Anfansgründe des Klavierspiels.* — Gr. 4°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Hanslich E., *Am Ende des Jahrhunderts (1895-1899)* (Der « Modernen Oper », VII Th.). Musikalische Kritiken u. Schildergn. Gr. 8°. — Berlin. Allgemeine Verein f. Deutsche Litteratur.

Hoffmann E. T., *Musikalische Schriften m. Einschluss der nicht in die gesammelten Werke aufgenommenen Aufsätze üb. Beethoven Kirchenmusik etc., nebst Biographie.* Universal Bibliothek. N. 15-17. — Köln. H. Vom Ende.

Hövker R., *Die graphische Darstellung als Mittel der Erziehung zum musikalischen Hören.* 2 Aufl. Gr. 8°. — Cöthen. D. Schulze.

Hutor W., *Carl Davidoff und seine Art, das Violincell zu behandeln.* Gr. 8° — Moskau. W. Sutthoff.

Jadassohn S., *Das Wesen der Melodie in der Tonkunst.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

Lieder u. Melodienbuch, Frankfurter, für Kirche, Schulen, u. Haus Vereine u. gemischte Chöre. — Frankfürt. Ecklin u. Komm.

Lichtenberger H., *Richard Wagner, der Dichter und Denker.* Gr. 8°. — Dresden. C. Reissner.

Merian H., *Richard Strauss. Tondichtung. Also sprach Zarathustra.* Eine Studie üb. die moderne Programmsymphonie. Gr. 8°. — Leipzig. C. Meyer's graph. Institut.

Militär-Musiker-Almanach für das Deutsche Reich. Hrsg. v. Arth. Parrhysius. Gr. 8°. — Berlin. A. Parrhysius.

Musiker berühmte Lebens- u. Charakterbilder nebst Einführ. in die Werke der Meister. Hrsg. v. H. Reimann. Gr. 8°. — Berlin. « Harmonie ».

Musikführer, der Gemeinverständliche Erläutergn. hervorrag. Werke aus dem Gebiete der Instrumental u. Vocalmusik. Red. v. A. Morin. Gr. 12°. — Stuttgart. J. Schmitt.

Osmin H., *Musik u. Musiker im Lichte des Humors u. der Satire.* Vers und Prosa ausgewählt v. O. Gr. 8°. — Berlin. Ries u. Erler.

Pohl R., *Erläuterungen zu F. Liszt's Faust-Symphonie.* 3 Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. B. Clischer.

Reinecke C., *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten.* Briefe an e. Freundin. 3. Aufl. Gr. 8°. — Leipzig. Gebr. Reinecke.

Riemann H., *Musik-Lexicon.* 5 Aufl. (in 20 Lfgn.) 2 hfg. Gr. 8°. — Leipzig. M. Hesse.

Riemann L., *Ueber eigentümliche bei Natur u. orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen u. ihre Beziehnugen zu den Gesetzen der Harmonie.* Gr. 8°. — Essen. G. D. Baedeker.

Ritter H., *Einiges zum Verständniss v. Berlioz' Haroldsinfonie u. Berlioz' künstlerischer Bedeutung.* Gr. 8°. — Oppeln. G. Maske.

Rubinstein A., *Meister des Klaviers.* Deutsch v. Bessmestny. Berlin. « Harmonie ». — 2,50.

Sacher's A. M., *Musikalische Mitteilungen.* Musikpädagogische Fachzeitschrift. 1 Jahrg. 1899. — Wien. Sacher.

Schultz K., *Bekenntnisse: vom Drama u. von der Musik.* Sieben Gedichte. Gr. 8°. — Berlin. Palmié.

Steinert L., *Kurzgefasste Musikgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart nebst Beiträgen zur Theorie der Musik.* Gr. 8°. — Halle. H. Schroedel.

Tschaikowsky P., *Musikalische Erinnerungen.* Deutsch v. H. Stümcke. — Berlin. « Harmonie ». — 2,50.

— *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie.* Aus dem Russ. v. P. Tuon. — Leipzig. P. Jurgenson. — 3.

Verzeichniss der im 1898 erschienen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordng. nebst systematisch geordneter Uebersicht. Gr. 4°. — Leipzig. Hofmeister.

Zehrfeld O., *Musikalisches Handbuch f. Seminare.* 2 Aufl. Gr. 8°. — Löbau. J. G. Walde.

Zelle F., *Die Singweisen der ältesten evangelischen Lieder.* Gr. 4°. — Berlin. R. Gaertner.

INGLESI

Apthorp W. Forster, *By the vay*: a collection of short essays on music and art in general, taken from the program-books of the Boston Symphony Orchestra. 2 vol. in-16°. — Copeland and Day. — 1,50.

Behnke E., *The speaking voice: its Development and Preservation.* In-8°. — London. Curwen.

Bie O., *A History of the Pianoforte and Pianoforte Players.* Trans. from the German. In-4°. — London. Dent.

Blackburn V., *The fringe of an art: appreciations in music.* In-12°. — Mansfield and Wessels. — 1,75.

Clarke Hamilton, *A manual of orchestration, designed especially to enable amateurs to follow intelligently the performance of orchestral music.* In-13°. — Scribner.

Curwen J., *Musical Statics.* An Attempt to Show the Bearing of the Facts of Acoustics on Chords, Discords, Transitions, Modulations and Tuning, as used by Modern Musicians. In-8°. — London. Curwen.

Davey H., *The student's musical history.* In-18°. — Scribner. — L. 0,50.

Dunstan R., *First Steps in Harmony and the Harmonising of Melodies.* In-8°. — London. Curwen.

— *The A. B. C. of Musical Theory.* In-8°. — London. Curwen.

Edwards F. G., *Musical haunts in London.* In-8°. — Scribner. — L. 0,50.

Fisher H., *The Pianist's Mentor.* In-8°. — London. Curwen.

Hardy T. M., *Hov to Train Children's Voices Specially written for School Teachers and Conductors*... In-8°. — London. Curwen.

Hawers H. R., *Old violins.* In-12°. — Longmans. — 2,25.

Henderson W. J., *How music developed:* a critical and explanatory account of the grouth of modern music. In-12°. — Stokes. — 1,25.

— *The orchestra and orchestral music.* In-12°. — Scribner. — 1,25.

Hope R. C., *Mediaeval Music.* An Historical Sketch. 2d ed. In-8°. — London. E. Stock.

Huneker Ja., *Mezzotints in modern music.* Brahms, Tschaikowsky, Chopin, R. Strauss, Liszt and Wagner. In-12°. — Scribner. — 1,50.

Lanier Sidney, *Music and Poetry: essais upon some aspectsand inter-relations of the two arts.* In-8°. — Scribner. — 1,50.

Lavignac A., *Music and musicians.* Tr. by Marchant; ed. with additions on music in America by H. E. Krehbiel. In-8°. — Holt. — 3.

Mason E., *Hov to theah the Staff Notation to Tonic Sol-Fa Pupils.* In-8°. — London. Curwen.

Reinecke C., *The Beethoven pianoforte sonatas.* Letters to a Lady. Translated by E. M. Trevenen Dawson. In-8°. — Leipzig. Gebr. Reinecke.

Runciman J. F., *Old scores and news readings: discussions on musical subjects.* In-8°. — Mansfield. — 1,75.

Taylor J., *How to Sing at Sight from the Staff.* In-8°. — London. Philip.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Coppola Raffaele. — *Ottanta piccoli Preludi per P.forte* in tutti i toni maggiori e minori, composti sopra bassi del P. Stan. Mattei. — Torino. F. Bianchi.

Una buona idea la ristampa di questi preludi: i quali conservano lor pregio e si raccomandano come gradita lettura e ai principianti studiosi di composizione come saggi e guida al preludiare ed improvvisare.

Del Valle de Paz E. — Op. 92. *Sonata per P.forte (Fa min.).* — Firenze. Edizioni della « Nuova Musica ».

L'opera ottenne il primo premio in un concorso (anno 1892) della Società del Quartetto di Milano. Riconosciuta anzitutto la serietà delle intenzioni artistiche dell'A., non ci sembra questa una composizione affatto esente da mende: oltrechè vi fa difetto l'originalità richiesta in un lavoro di lunga lena, il *primo tempo* (e lo stesso dicasi del *finale*) non è vario abbastanza e nella seconda parte nulla dice di nuovo più della prima. Meglio definito nel disegno e improntato ai classici è lo *Scherzo:* l'*Andante* si compone d'un tema di effetto, se non facesse pensare allo stile di Schumann, e di quattro variazioni; ma in queste la sostanza è scarsa.

Manfredi Cecilio. — Op. 1. Libro 1mo. *Melodie sacre* ad una, due e quattro voci. — Novara. Libreria Salesiana.

Il pensiero è scorrevole senza ancora dimostrar originalità.

Marangoni Ernesto. — *Le pastorelle montanine* di Fr. Sacchetti, per Canto e Piano. — Firenze. L. Sciabilli e G. Mignani.

Confessiamolo, è ancor povera cosa.

Merkes van Gendt W. — *Oranien 1584.* Dramatische Ouverture für grosses Orchester. — Hannover. Louis Oertel.

Oggidì non si può accettare come sinfonica e drammatica una musichetta degna dei tempi rossiniani.

Pagella Sac. Giovanni. — Op. 1. *Sancta Maria, succurre miseris.* Grande Antifona a sette voci in due cori.

Op. 2. *I Gobbetti.* Scherzo umoristico per due voci bianche con P.forte.
» 3. *L'Orfano.* Melodia per mezzo-soprano e P.forte.
» 4. *Stabat Mater,* a due voci bianche con Organo od Harmonium.
» 5. *Missa Sacratissimi Cordis Jesu,* a due voci (S. C. opp. T. B.) e Organo.
» 6. *I Clefti.* Lamenti del pastorello greco. Ballata originale per soprano con P.forte.
» 7. *Tre « Tantum ergo »,* per due voci (S. C. opp. T. B.) con Organo o Harmonium.
» 8. *« Ai Campi ». Canto per la distribuzione dei premi,* per soprani e contralti con P.forte.
» 9. *In alto mare.* Barcarola per soprani e contralti con P.forte.
» 10. *Fra due litiganti*...?! Scherzo caratteristico per soprani e contralti con P.forte.
» 11. *Madrigale,* a quattro voci miste con Harmonium.
» 12. *Ave Verum.* Mottetto per mezzo-soprano o baritono con Organo o Harmonium.
» 13. *Ave Maria,* a quattro voci miste con Organo o Harmonium.
» 14. *Ave Maria,* per mezzo-soprano o baritono con Organo o Harmonium. — Torino. Libreria Salesiana Editrice « S. Giovanni Evangelista ».

Un'eletta di frasi, una cotal compostezza nell'incesso dànno apparenza d'onestà e d'unzione ai componimenti sacri del Sac. Pagella; e non si domandi di più. Qua e là fa capolino un non so che di sentimentalismo e lo stile non ha carattere costante: l'*Ave Verum* sembra piuttosto musica da camera. Le pagine di genere profano sono, a parlar schietto, cosa assai comune.

Rachmaminoff. — Op. 3. N. 2. *Prelude in C sharp minor for the P.forte.* — London. Novello.

L'edizione di questo studio, che nel meccanismo non presenta difficoltà, è riveduta da A. Rosenkranz con speciali indicazioni sull'uso del pedale e a tal fine si raccomanda. Un effetto più sicuro e brillante l'otterrà l'esecutore, che abbia la fortuna di possedere uno *Stiynway,* per mezzo del terzo pedale (*Tonhaltungspedal*).

Tebaldini Giov. — Op. 13. *Dieci Inni* per il Vespro delle feste maggiori, a 4 voci dispari e a Versetti alternati in Canto Gregoriano a ritmo libero o mensurati *ad libitum* con accomp. d'organo. — Torino. Marc. Capra.

Vierne Louis. — Op. 14. *1ère Symphonie pour Grand Orgue.* — Paris. A. Pérégally et Parvy fils.

Comprende: *Preludio, Fuga, Pastorale, Allegro vivace, Andante, Finale.*

Il Vierne, supplente di Ch. M. Widor al grande organo di *St-Sulpice,* mentre rifugge dallo stile scolastico e artefatto assai comune fra gli organisti, cura invece l'espressione, la modernità dello stile e ottiene notevole effetto sempre con mezzi artistici; e noi raccomandiamo la lettura di questa bella composizione.

W. Rébikoff. — « *Gloire à toi* ». Coro (Sopr., Alti, Ten., Bass.) con accomp. d'orchestra. — Mosca. A. Seywang.

È estratto dall'opera *L'Orage* pubblicata dallo stesso editore, con testo russo, francese e italiano. Stante la brevità del pezzo ci asterremo da qualsiasi giudizio.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile*.

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✣ MEMORIE ✣

La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.

(*Continuaz.*, V. vol. VI, fasc. 2°, pag. 255, ann. 1899).

X.

Ora noi veniamo a parlare dei quattro grandi maestri, nelle opere dei quali è come il punto di partenza di un forte rinnovamento artistico in Italia.

Francesco Maria Veracini cominciò coll'imitare Corelli. L'opera quinta del Corelli, tanto celebrata, prestò anche a lui motivi di dissertazioni musicali, come al Geminiani offerse materia per i suoi concerti grossi, ai quali abbiamo accennato di già. Come violinista, egli fu il primo della sua epoca e superò Tartini. E forse la sua grande fama di esecutore, i trionfi che egli ebbe da per tutto, non gli permisero di essere molto attivo nel comporre. Non conosco i suoi concerti e le sue sinfonie; mi è nota soltanto una raccolta di dodici suonate per violino e basso, pubblicate a Dresda nel 1721. Esse consistono di quattro o di cinque tempi, in testa ai quali sta l'*overtura* o il *preludio*, movimento più o meno esteso. Coi tempi di danza si mischia ancora l'*Allegro assoluto*, il *largo*, l'*andante*, il *rondò*. La forma è bipartita ed ammette talora brevi spezzature del tempo principale. Lo stile di Veracini ha la sua forza, prima di tutto, nella solidità del concetto musicale, poscia nella inimitabile varietà del disegno, ardito, semplice, elegante, senza smancerie e senza le artificiose e meditate sottigliezze, che anche oggidì, come al settecento e come in ogni epoca, chi non ha genio è molto disposto a confondere coll'arte. La sua melodia è piena di nobiltà, di ampiezza e di

vigore. Lo stile di Veracini è così potente, in queste suonate, come è potente lo stile dell'*Eroica* e del *Coriolano*. Egli ha lavorato nei limiti delle forme consacrate, ottenendovi una varietà sconosciuta fino a lui. Egli fu che riconobbe ed elevò, nella musica istrumentale, i diritti della melodia, ma della melodia sentita profondamente da un'anima d'artista moderno, i diritti dell'espressione libera, e sanò la musica pericolante del settecento. Ne' suoi *adagi*, negli *allegri*, nelle forme di danza voi troverete che la base, il dato, è sempre una nuova, animata, splendida idea musicale, della cui forza espressiva nessuno, eccettuato forse Bach, fu più capace. Quand'anche egli segua la forma classica di Corelli nell'*allegro*, cioè collochi il periodo iniziale del tema a modo di canone alla quinta o a modo di *fugato*, questo suo tema, svolgendosi, percorre una linea così bella, così decisa, così ampia e naturale, che lascia l'arte di Corelli e la sua efficacia a qualche distanza. Come colorista, egli non ha chi lo uguagli. Il basso di Tartini e le sue armonie sentono la scuola, la scienza; la base armonica nelle composizioni di Veracini è sempre formata dal concorso di linee melodiche e, prima tra queste, dalla linea del basso. Negli sviluppi dei temi, Veracini ne esaurisce, come un compositore moderno, la energie espressive, non già ricorrendo alle risorse scolastiche, come più tardi fecero i tedeschi, ma liberamente sciogliendo quel che nel tema sia più atto a commuovere. Egli non dà di piglio alle formule di Bach, di Händel e di Clementi, come per assicurarsi una via in cui non si smarrire, ma gira loro attorno senza toccarle, come Beethoven. E Veracini è di Beethoven l'imagine, l'espressione possibile nel settecento.

La tecnica del violino egli ebbe superiore a quella d'ogni altro virtuoso del suo tempo: in valore musicale non si trovò ancora chi la uguagliasse; poichè io credo che questo valore non vada considerato soltanto nella disposizione dei suoni astrattamente, ma derivi, si stabilisca e decida dall'equilibrio tra la scienza e il senso estetico, fra il numero e l'espressione. Il lettore troverà tre saggi di queste suonate nella mia collezione stampata a Londra da A. Boosey e C°. Ma nelle suonate di Veracini la scelta è cosa veramente imbarazzante e tormentevole. Bisognerebbe ristamparle tutte, poichè in ognuna di esse, ed in ogni senso, i tesori sono sparsi a piene mani. Onoriamo, se ne siamo ancora capaci, il genio d'Italia nella sua più pura per-

sonificazione. Quando l'arte italiana così si esprimeva per bocca del Veracini, era giunta forse alla sua massima altezza; ogni suo elemento di espressione e di forma aveva raggiunto l'apice nella sua emanazione naturale e nella sua immagine spiritualizzata. Essa mandava la sua luce potente per tutta l'Europa. Sconosciuto era da noi un segno qualsiasi di un indirizzo d'arte estraneo, sconosciuta ogni benchè minima infiltrazione di gusto straniero. L'anima di un grande italiano parlava all'anima degl'italiani. La nostra arte libera, sana, vigorosa s'imponeva al rispetto e all'ammirazione generale. Essa disse con Veracini, non l'ultima, ma la più forte parola, e la disse quasi tristamente preconizzando tutto quel che sarebbe successo dopo, quel che avrebbero meno bene espresso gli altri. Come il « Thema Legrentianum » per Bach e per Händel, così fu il « Thema Veracinianum » il tema dei grandi istrumentalisti che seguirono; con la differenza che fuori del nostro paese il segreto dell'arte di Veracini fu scoperto e coltivato, mentre in Italia la smania dell'effetto prostituì ogni buona qualità negli artisti fin verso la fine del secolo XVIII, in cui anche la musica istrumentale italiana, come la musica drammatica qualche decina d'anni prima, venne ad asservirsi alla musica tedesca. Ma l'arte di Veracini è superiore a queste rivoluzioni e a questi avvilimenti. Essa emerge con la sublime indifferenza delle cose belle e destinate all'eternità. Veracini rappresenta il genio della melodia pura, la quale ha libera la scelta della forma e del colorito che ad essa convengono. E in questa alta libertà di effusione artistica egli è realmente una delle più grandi figure tra i poeti della musica.

Anche di Pietro Locatelli i nostri compositori ed i nostri violinisti conoscono troppo poco, e s'intende, la scuola, in Italia, non conosce nulla. È un gravissimo errore. I suoi dodici concerti grossi del 1721 non contengono la forza e la profondità dell'espressione di Veracini, sì bene ne hanno tutta l'energia del disegno, una scioltezza di linea anche maggiore e una maggiore ricchezza di sviluppi. Data naturalmente l'indole diversa del concerto grosso, la maggior importanza delle forme contrappuntistiche, in queste composizioni del Locatelli, è cosa necessaria e facilmente spiegabile. Così nel *fugato* come nel libero *allegro* il suo stile è paragonabile a quello di Händel; se non che l'italiano sorpassa il tedesco nell'animazione dei disegni, nell'impeto della passione e nella varietà, nella veramente sorprendente

varietà dei tempi in forma di *scherzi*, nei quali si vede quanto fu ricco il materiale sì ideale che tecnico, il quale passò a musicisti come Haydn, Mozart e Beethoven, e come essi lo studiarono e ne profittarono abbondantemente. Locatelli, in generale, fa precedere i suoi concerti da un'introduzione energica in tempo allegro o grave, bene ritmata, determinante decisamente la tonalità; oppure egli incomincia la sua composizione con un *allegro assoluto* senza preparazione di sorta, come nel primo concerto:

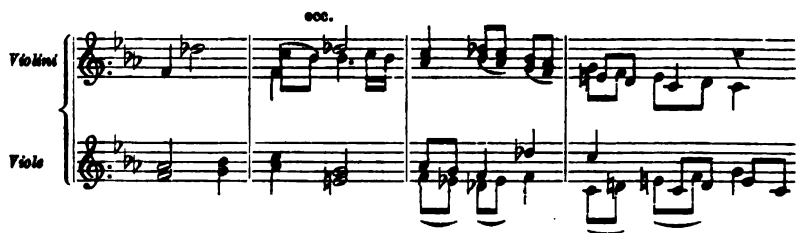
Per distaccare questo *allegro* dall'altro in forma di *fugato*, che trovasi in tutti i concerti, egli insinua alcune battute di *largo*; vi segue l'*adagio*, trattato come tempo speciale, e un vivacissimo *allegro finale*

pone termine al concerto. La disposizione di questi pezzi può variare, come anche la forma; questa, pur essendo essenzialmente bipartita, nell'attacco della seconda parte mostra delle sensibili differenze, in confronto con quella adottata generalmente dagli altri maestri. Esse vi sono introdotte a fine di evitare la formula e per riuscire nella varietà. Il Locatelli fa uso egli pure di un nuovo tema nella seconda parte del tempo; ma, sia tema di *fugato* od altro, esso non è più un arzigogolo; è un'idea musicale; questi due brevi saggi lo proveranno:

Lo scherzo del secondo concerto è svolto con uno stile semplice ed amabile, con l'arte di chi narrando sommessamente, alieno da qualsiasi sforzo per fare impressione, pure sa avvincere l'uditorio alla sua persona: considerate i due temi che seguono trattati con quest'arte:

Locatelli introduce nella sua composizione altre forme, come *pastorelle*, *rondò*, *paesane*, *siciliane*, a mo' di Veracini. La *pastorella* dello splendido concerto ottavo, su questo tema,

è pur un grazioso quadro musicale. Nell'*andante* Locatelli vuole anzi tutto che l'interesse principale derivi da una melodia plastica, facile e dignitosa, poi dalla modulazione ardita e movimentata come in nessun altro autore si può forse riscontrare sin qui, eccettuato Veracini, e finalmente dalla variazione, che è fra le più melodiche e moderne ch'io mi conosca. — A proposito di che il lettore potrà consultare il *cantabile* con quattro variazioni, che io ho pubblicato nella collezione Boosey. — L'*andante* del concerto ottavo su questo tema:

è un monumento dell'arte istrumentale italiana. Il tema è ripreso così:

La ricchezza, che nella modulazione e nell'espressione addimostra questo tempo, è veramente superiore e può servire a tutti come un modello imperituro. Oh noi italiani, anche in questo senso e nell'istessa musica istrumentale, viste bene le cose come stanno, ci possiamo vantare di non dover nulla a nessuno. I concerti per quattro violini, due viole e basso, pubblicati nel 1735, sono ancora migliori d'assai. Il Locatelli ha dato, in genere, un'importanza maggiore alla composizione, cominciando dalle introduzioni, che sono capolavori di stile

veramente grandioso e sinfonico. Nei singoli tempi, la ripresa del tema si trova mantenuta alla tonica: ciò dipende ed è concesso dalla solidità del tema stesso. Gli *allegri* d'introduzione ottengono anch'essi un ben altro sviluppo, una disposizione tematica ben diversamente variata. Con un'arte finissima i *soli* si alternano coi *tutti*, proporzionando, ponendo in gara la forza contrappuntistica, la espressione della melodia, le combinazioni del sinfonismo. Alle volte persino qualche pagina drammatica vi sorprende e vi eccita colla intensità de' suoi coloriti. L'introduzione del sesto concerto è pur bella e modernamente sentita! Guardate:

Anche Wagner usò una simile forma di canone nella introduzione del « Rheingold ». Il concerto ottavo della seconda parte di questa

raccolta è ad imitazione de' corni da caccia. Il concerto duodecimo è composto per quattro violini ed altre sette parti di violini, viole e violoncelli. Quale enorme ricchezza di arte giace sepolta nelle nostre biblioteche, sconosciuta, infruttuosa, senza che nessun artista italiano se ne accorga e se ne curi! Figurazioni per gli strumenti ad arco simili a questa

si trovano molto usate nelle partiture della « Trilogia » di Wagner, specialmente nella « Walküre » e nel « Siegfried ». Ma a che cosa servì questa fattura tecnica isolata? Coloro che oggidì fan tanto calcolo della tecnica, che, in mancanza di idee, tutto vi fanno consistere e vogliono illudere se stessi e gli altri che in essa sia il vantaggio vero e positivo dell'opera d'arte; coloro che sono ancora imbevuti in questo errore, pensino che ci ha voluto un artista, Wagner, che dia a questa tecnica un concetto, un fondo potente, perchè essa sia qualcosa. Dopo codesti nobili sforzi degli artisti italiani, l'istrumenta-

zione nelle nostre opere, le parti di ripieno nei concerti e nelle *ouvertures* diventarono, chi lo avrebbe detto? un fiacco accompagnamento. Ma se si consideri questa istrumentazione sia pure nel senso il più moderno, è ancora agl'italiani che essa è dovuta. Questi concerti sono variati nello stile e nell'estensione a seconda che sono concerti da *camera* o *concerti grossi* a orchestra, e cioè *sinfonie*. Un'altra serie di sei concerti di Pietro Locatelli appartiene al 1736; anch'essi dànno a vedere una differenza essenziale. Constano di soli tre tempi l'uno molto nettamente diviso dall'altro. La loro forma è regolarmente bipartita, ad eccezione di qualche *adagio*. Locatelli si serve di questa forma con qualche libera variante, e questa specie di sua maniera, dopo di lui, fu eretta anch'essa a principio e fatta sistema. Ma sopra tutto ammirabile, in questi concerti, è la semplicità e la grazia di cui sono ricchi i temi. Locatelli si è sbarazzato di molte aggiunte, di molti ingredienti inutili, che si trovano di quando in quando nelle sue opere precedenti, ha purificato il suo stile e semplificata anche la sua forma, ha abbandonato le primitive prolissità. Ora egli esprime soltanto il contenuto puramente necessario. E dee veramente servire di esempio a noi italiani, imitatori del vuoto e del pletorico, il passaggio del maestro a questo stile emendato e piano, che caratterizza l'evoluzione degli artisti veramente grandi. Da' suoi temi, in questo caso, spira un alito di novella ingenuità ed eleganza. I seguenti passi ne daranno un'idea:

Op. I^a, Conc. II. *Largo.*

Op. IVª, Conc. X. *Minuetto. Soli.*

Id., Conc. X. *Andantino.*

Ma dove maggiormente forse rifulge il genio di Locatelli è nelle dodici suonate da camera per violino e basso seguite da un capriccio, Op. VI, del 1737. È dalla prima di queste suonate che ho tratto il cantabile con variazione, pubblicato come ho detto più sopra. La forma dei tempi è bipartita: essa accoglie abbondanti e logici sviluppi del tema nella seconda parte. Con tutto ciò che in essi molto sembri sacrificato alla tecnica, la potenza del concetto, il suo slancio, la sua bellezza è tale, che egli impera sicuro al di sopra di ogni esigenza della forma. Queste suonate sono tra gli eccellenti modelli dell'arte nostra; l'importanza che vi assume la tecnica le rende difficili. Anche se composte, come è probabile, per servire agli scopi dell'insegnamento — sorse così anche la più grande opera musicale che si sia composta, il « Clavicembalo ben temperato » di Bach — esse furono non di meno concepite dalla mente di un vero musicista. Come forma di studio sono molto più avanzate in confronto colle composizioni di Veracini e di Tartini.

Fra le molte opere istrumentali di Antonio Vivaldi, i concerti grossi, per un violino principale, due violini di ripieno, violoncello e basso per l'organo, dell'Op. VI, VII e VIII (« Le quattro stagioni ») i quattordici concerti dell'« Estro armonico » a quattro violini, due viole, violoncello e basso continuo per l'organo, Op. III, sono le migliori. Esse furono composte tra il 1740 e il 1750. Robustezza, fuoco, inventiva facile, grande fluidità, ecco i caratteri principali della musica di Vivaldi, che si manifestano specialmente negli *allegri* di questi suoi concerti. Gli *adagi* hanno un disegno molto unito, energico ed espressivo; vi emana un'affettuosità naturale, come in Veracini; un'onda di melodia purissima si spande quando calma, quando agitata, alternando tempi e ritmiche, aspirando ad esprimere fortemente col mezzo di sempre abbondante e vera sostanza musicale. I finali sono splendidi quadri dalle figurazioni svelte, pulite, eleganti che si rincorrono briosamente, passando da una parte all'altra e giocando tra di loro con sempre nuovo e crescente interesse. Vivaldi è un armonista accurato; egli è facile, non isforza mai il colorito, forse è un po' troppo amante della progressione; certo, un artista sano, geniale, piacevolissimo ed originale.

I concerti di Vivaldi constano, in generale, di tre tempi, due *allegri* ed un *largo*. Ogni tempo *allegro* è realmente composto nella forma

bipartita, ma senza la ripresa, come nell'*ouverture* classica. La seconda parte inizia lo sviluppo del tema principale. Il tempo si chiude con un nuovo attacco del primo tema, affrettandone la conclusione con tutta rapidità. La forma, in Vivaldi, è modificata in questo senso, che a lui si deve il fatto di aver abbandonata la consuetudine scolastica delle riprese e dei ritornelli: a Vivaldi si deve la forma della *ouverture*, che è dedotta dall'*allegro* della sua composizione sinfonica, forma che passò a Seb. Bach e da questi a tutti gli altri. Le forme di Vivaldi non hanno invecchiato; energici, risoluti, gli attacchi dei suoi *allegri* sono pur oggi interessanti: vedasi p. es. il principio del concerto per 4 violini, viola e basso:

subito dopo, un forte contrasto; la melodia diventa tenera e melanconica:

Come sviluppatore di temi egli è dei più abili, fra i musicisti italiani di quest'epoca, e non è inferiore a nessuno degli stranieri, compreso il suo contemporaneo Bach. Talora nella configurazione del tempo, specie se *allegro*, egli insinua un pensiero secondario, al quale non vuole accordata l'importanza di tema, per cui non se ne serve negli sviluppi e non lo ripete, finiti che sian questi: tal'è, ad esempio, la frase seguente che appartiene all'*allegro* sopra citato.

Qual genio di sinfonista avesse il Vivaldi si può agevolmente dedurre dal gran partito di sviluppi che egli sa trarre da configurazioni che, a primo aspetto, si presentano come chimeriche: ciò che egli crea sulla base di questo semplicissimo tema

è veramente rimarchevole. Come sinfonista, la sua importanza è immensa: egli sta alle origini della musica nuova, dello spirito che visse nella musica de' tempi nuovi, de' tempi di Haydn e di Mozart, ai quali in forza sinfonica egli rimane superiore, prevenendo l'espressione di Beethoven. Negli *adagi*, nei quali, più che di sviluppo sinfonico, è quistione di un sentito discorso musicale, Vivaldi fa uso di una forma tutta propria: egli intesse una lunga melopea, non vuol quadratura, non canto periodico; qui egli è novellamente il maestro della grande ed ampia melodia che respira a suo agio, calma e solenne. L'*adagio* del secondo concerto dell'Op. 7ª, L. II, è tutto intessuto sopra un bellissimo ed affettuoso disegno:

Quanto alta, quanto slanciata e moderna sia la sua arte lo dimostra pure il finale del concerto, Op. 3, n. 10, svolto su questo tema:

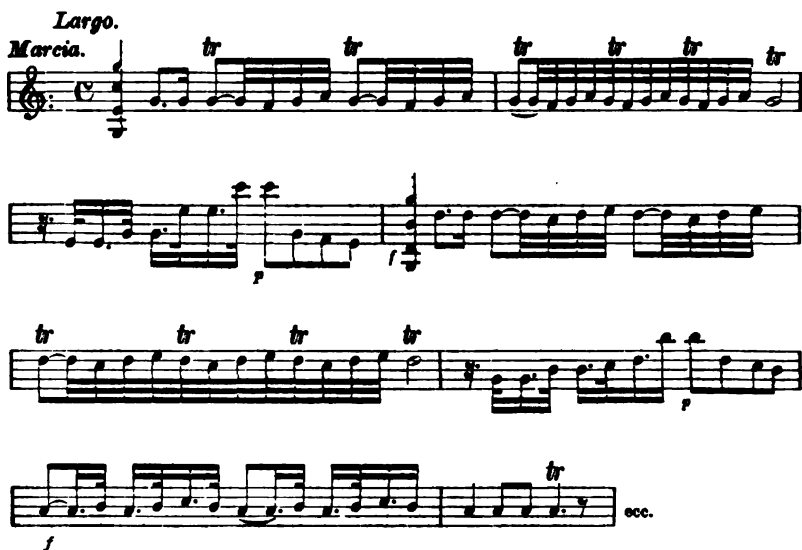
Nel *Larghetto* troverete la seguente istrumentazione:

Riflettete quale speculatore profondo di effetti istrumentali è Vivaldi. Da questo compositore, come da Pietro Locatelli, noi abbiam visto applicate delle cognizioni, delle intuizioni istrumentali affatto moderne o che noi credevamo assolutamente tali. Si vegga dunque quanto cotesti maestri possono insegnare agl'italiani presenti.

Il quarto dei nostri grandi maestri, Giuseppe Tartini, è il più noto. Io deploro di non conoscere di lui che un numero limitato di composizioni istrumentali. Le dodici suonate per violino e basso del 1742 (Op. I^a^) si distinguono, innanzi tratto, per la speciale ricchezza del contenuto musicale e per la importanza della tecnica del violino. Sì l'una come l'altra, nelle opere del Tartini, conservano un carattere proprio. Mentre generalmente la tecnica, in questo periodo, appare eccessiva e, intesa come esercizio acrobatico, danneggia la composizione, la tecnica di Tartini è sobria tanto, quanto robusta e musicale; essa si accompagna e si equilibra cioè con un valore concreto e positivo della sostanza melodica. Oltre a ciò, essa mette in evidenza parecchie applicazioni nuove a quest'epoca, non tanto per ciò che si riferisce alle entrate dei temi negli *allegri*, con le successive risposte ad imitazione simultaneamente eseguite dal violino, quanto e anche più per l'uso di ricche figurazioni armoniche, di una controparte del violino e di doppie melodie. Ma ciò entra per troppo poco nell'indole e nello scopo della nostra ricerca. Noi fermiamo la nostra attenzione preferibilmente sulla forma e sullo stile nella sua significazione ideale. La suonata di Tartini consta di tre tempi: un *adagio* e due *allegri*. La forma è regolarmente bipartita. Lo stile si distingue per un grande senso di elevatezza e di misura. Nelle sue suonate, Tartini non fa uso di forme di danza. Pensieri bene periodati, robustamente coloriti; un contesto musicale in cui tutto, anche il più semplice dettaglio, ha ragion d'essere; disegno facile e bello, sempre corretto, molte volte disciplinato, limato da un evidente calcolo di proporzione e di equilibrio: ecco le sue qualità prominenti. Ma a Tartini manca lo slancio e la ricchezza d'inventiva di Locatelli e di Veracini. Alla forma, alla composizione di Tartini si arriva, come si vedrà nel corso di questo studio, attraverso fasi lente restando nel concetto di arte più intesa nel suo lato scientifico; all'arte di Veracini e di Locatelli, sempre visibili e rispettabili le acquisizioni scientifiche, non si arriva che colla forza del genio. In questo concetto io intendo di riassumere

ancora l'importanza delle altre dodici suonate di Tartini, pur esse composte per violino e basso (Op. IIª), del 1745. Certo il sapere contrappuntistico del compositore, il suo senso d'arte, squisito sempre, nella pura e sobria applicazione della materia artistica ed esclusivamente fissato sul valore positivo dei rapporti sonori, ha influito sul carattere specifico della sua composizione, che starebbe all'opera dei due musicisti or ora nominati, come l'opera d'arte di Cherubini sta a quella di Beethoven. Nella collezione Boosey ho pubblicato il grave d'introduzione alla suonata settima dell'Op. Iª.

Da certe forme di capricci e di variazioni, nelle quali Tartini e Vivaldi e gli stessi Locatelli e Corelli si erano provati, parve, ad alcuni musicisti non dotati di genio, di dover trarre materia per fabbricare le loro suonate, nelle quali essi, in seguito al lor malinteso, agglomerarono difficoltà e stramberie incolori ed inefficaci. Questi prodotti potevano, nell'ipotesi più favorevole, avere l'importanza di composizioni combinate con pazienza e studio, ma rimanevano, ciò non ostante, cosa arida e priva di arte, quantunque coloro che le scrivevano fossero persuasi del contrario. Composte in questo modo sono, ad esempio, le suonate per violino di Carlo Tessarini, del 1740, e quelle scritte per violino e basso da Carlo Zuccari, del 1745. Carlo Tessarini, che non fu un cattivo violinista, semplifica alcun poco il suo stile nelle suonate a violino e basso del 1742, le quali, per ciò che concerne la forma, rimangono negli stretti limiti di quella già universalmente accettata. In quanto allo stile, egli è arido; le idee mancano, oppure, essendoci talora, sentono l'artificio e lo sforzo; mancando di melodia — troppo spesso l'autore colloca volentieri al suo posto la melisma —, la composizione è inefficace. Nelle altre sue sonate da camera a tre parti, due violini e basso (Trii), lo stile è vezzeggiante e si pasce di vere chimere. Queste suonate constano di tre tempi brevissimi, un cicaleccio vuoto, senza sviluppi e senza serietà. Il seguente brano di minuetto serva come saggio caratteristico:

Nelle suonate a due violini e basso (Trii) di Giovanni Piantanida, del 1742, vi è da rimarcare qualche tratto che ci annuncia uno stile meno musicale, ma più sciolto, più passionato, più enfatico e di molto maggiore effetto. Piantanida manca, in realtà, della tempera propria del vero artista, ma la sua composizione è tuttavia il risultato di una vaga, innegabile genialità. Il suo stile è quello che ci fa capire come si effettuò il passaggio dalla geniale austerità dei violinisti allo stile di Giambattista Sanmartini. Le suonate di Piantanida si potrebbero anzi qualificare come l'anello di congiunzione tra lo stile di Vivaldi, di Veracini e di Locatelli e quello di Sanmartini. La melodia è ancora molto tormentata; le vaghezze delle figurazioni, dei trilli, dei gruppetti, dei mordenti ancora la perseguitano; ma, nel distenderne la sua linea, la mano dell'artista è più sciolta e felice, la sua fantasia è più libera e quindi ha più slancio; in una parola il tutto è più moderno e sentito. La melodia allungandosi, la costruzione del periodo accampa nuove esigenze, le quali vengono generalmente soddisfatte; le fermate non sono più così spesse e la imitazione è più sobria, meno minuziosa e scolastica. Nelle composizioni di Piantanida, la forma sente il bisogno di allargarsi. La forma bipartita è impiegata nella sua completa regolarità, ma non è la sola; anche quella del rondò e dell'aria, la forma dell'*allegro*, in cui il nesso tra le parti è mantenuto soltanto dall'unità del ritmo, ma non dalle ripetizioni del tema, sono altrettanto usate, non credo però, specialmente quest'ultima, con maggior successo di altri autori. In ogni modo di questo fatto va tenuto calcolo. Così procedendo, Piantanida introduce nella musica istrumentale italiana quei germi, quei caratteri che la fanno aspirare ad un significato particolare; e il suo procedimento, abusato da altri, condurrà più tardi alla perdita della forma, alla quale gli autori sostituiranno delle mere intenzioni. Piantanida, in fine all'*ouverture* della prima sonata, fa uso di un tempo largo di marcia che, considerato in rapporto colla intera composizione, è abbastanza in carattere.

Così pure egli fa uso del *rondò*, della *pastorale*, della *polonese* e della *siciliana;* il *rondò* e la *polonese* della sonata quinta si svolgono su questi temi graziosi:

Ma la questione è che egli, in una delle sue suonate, nella quinta, scioglie affatto la forma, per far luogo a piccoli brani che si succe-

dono senza nesso: egli riprende p. e. un brano dello stesso *rondò*, cui aveva fatto seguire decisamente un nuovo tempo, un « *allegro spiritoso* »; poscia egli si arresta su corone, su mezze cadenze o cadenze sospese, onde aver agio di introdurre, uno dopo l'altro, piccoli brani della *siciliana*, della *polonese*, della *pastorale*, del *minuetto*, come se si trattasse di altrettante citazioni. Oltre che, in simil guisa, questi piccoli componimenti graziosi ed espressivi nella loro integrità, perdono, in questa riproduzione informe, tutto il loro prestigio, il tempo della suonata nel suo complesso, che è quel che importa, viene spezzato e sciupato in modo inammissibile. Forse Piantanida è il primo a dare l'esempio di questa cattiva maniera di comporre, la quale, coll'intenzione di ricreare mediante effetti sempre nuovi, mise l'arbitrio al posto della forma; così che la composizione, di suonata che era, diventò una fantasia. Un fatto questo, che si ripete periodicamente nello svilupparsi della medesima forma e di cui si possono vedere esempi istruttivi in ogni epoca. Per ciò che si riferisce al carattere esteriore della musica di Piantanida, trovo, in questi suoi componimenti, segnati con grande cura i coloriti, e più precisate e moderne le qualificazioni dei tempi. Ma egli è sopra tutto un compositore tecnico. I suoi tre istrumenti sono trattati con vera maestria, considerati singolarmente e nel loro insieme. Egli è poscia ammirevole perchè, oltre ad essere stato compositore fornito di molta vena e poco inclinato a coltivare pregiudizi, si emancipò con successo dalle pastoie e dalle formule consuetudinarie.

Io non citerei i concerti armonici a quattro violini obbligati, alto viola, violoncello obbligato e basso continuo di C. Ricciotti, che è ignoto ai biografi, se non avessi due cose da osservare, indipendentemente dal valor proprio della loro sostanza musicale. E le mie osservazioni son queste: 1° Che anch'egli è molto censurabile in quanto alla forma, senza possedere, in compenso, la vivacità della fantasia di Piantanida. 2° Che con lui trovo introdotti nella musica istrumentale degli elementi che non la riguardano punto come arte e che, ad ogni modo, non le conferiscono nè stile, nè valore, nè gusto. Nel terzo concerto p. e. l'*allegro* è un canone di Palestrina. Anche altre volte, come nel concerto quinto, egli fa uso di imitazioni fugate in tempo *a cappella*, le quali si allontanano e fanno astrazione dallo stile proprio di questa specie musicale e qui son cosa importata ed

anti-estetica. A Ricciotti manca il senso della melodia, e, naturalmente, egli si aiuta con le figurazioni e le melisme; egli difetta ancora del senso della forma, oppure egli fa ad essa strappi grossi e villani, senza che un tratto qualunque d'ingegno intervenga con una specie di sanatoria. In questo senso egli può rappresentare, in una fase molto peggiorata, il passaggio che fece la musica istrumentale, dai grandi formalisti ai musicisti più moderni, passaggio, al quale accennammo già parlando di Piantanida.

Lo stile delle dodici suonate per violino e basso di Niccolò Porpora, del 1754, è aridissimo, il più scolastico di quanti, nel 1700, ho avuto occasione di esaminare sin qui. Queste sue suonate constano di quattro tempi ognuna. In tutte è usata la forma bipartita con gran lusso di sviluppi, tutti però sostenuti dalla sola tecnica e risolventi nella sola tecnica. È l'opera di un maestro, anzi di un professore di musica, e piuttosto che un progresso, come si potrebbe supporre, essa denota un regresso vero ed evidente.

L'artista moderno, che marca il distacco sensibile dallo stile accademico della prima metà del settecento e popolarizza il gusto e i procedimenti della musica istrumentale italiana, le conferisce un carattere popolare, semplificando in essa il contenuto e la forma, e la fa penetrare in mezzo ad una più estesa pubblicità, io credo di vederlo in Giambattista Sanmartini. Ora, egli è vero che sol poche composizioni io conosco di questo maestro, appena qualche suonata a due violini e basso, una così detta sinfonia teatrale ed un'altra sinfonia per due violini, alto, basso e due corni, oltre a cinque suonate per cembalo. È veramente troppo poco.

Ma dove son nascoste le opere istrumentali di Giambattista Sanmartini? — Dunque io posso anche supporre che parecchie altre sue composizioni, che io non conosco, dimostrino il contrario di ciò che io penso di lui; ma, in mancanza di un maggior numero, io devo alle poche che conosco il concetto che mi sono formato di questo movimento della musica istrumentale italiana. E perchè son poche, non dovrei io tenerne conto alcuno? Or bene, queste suonate e, le sinfonie in ispecie, dànno a vedere uno stile, che per semplicità e scorrevolezza è forse unico a quest'epoca, oltre a qualche alterazione nella forma. Consideri il lettore il basso della sonata a tre istrumenti, che ho pubblicata nella mia collezione presso A. Boosey di Londra,

riducendola, per ragioni particolari, a violino e pianoforte. Il basso non accompagna che con tonica e quinta. Insieme col risultato positivo di aver cioè emancipata la melodia, nel senso che essa può generare un' espressione maggiore, si accompagna un risultato apparentemente negativo, cioè la ricchezza dell'armonia è sparita. Il basso di questa suonata sostiene l'armonia della battuta e del periodo, ma non dettaglia l'armonia e non ha disegno. Però si vegga la condotta della seconda voce (la parte che, a quest'epoca, si diceva di ripieno). Essa vive spesso di espressione, di vita propria, e alterna la maniera di armonizzare semplicemente con quella di condurre una vera melodia. Nell'alternarsi dei riposi e delle eloquenti entrate dei controtemi, tutto il senso melodico del tema appare più chiaro, più animato ed agile. È ad una semplicità della specie, con minore concorrenza di linee e di formule, che ci inizia il Sanmartini. Egli conquide ancora per noi quel gusto d'arte, che la finisce una volta con l'applicazione obbligata di certe forme che regolavano, specialmente negli *allegri*, l'entrata e la condotta del tema; per es. la forma del canone. Sanmartini è il padre della condotta sinfonica moderna; e chi ha seguito queste lente trasformazioni della linea musicale, questi tentativi più o meno riusciti di sottrarsi alle imposizioni delle regole, non può a meno di scorgere nel periodare di Sanmartini l'arditezza e lo slancio dell'artista di genio. Il lettore che esamini la suonata in *si bemolle*, che io ho pubblicata, vorrà por ben mente alla forma dei singoli tempi. Nell'*allegro* il primo tema è dato, senz'altro, in *si bemolle*:

Il secondo tema entra alla dominante,

e s'innoltra sino al periodo accessorio delle terzine,

restando sospeso sulla dominante. Dopo il ritornello, la seconda parte dà adito a qualche sviluppo, non propriamente del tema, ma del ritmo in generale. Poscia il primo tema ritorna seguìto dal secondo, non già alla dominante, come prima, ma alla tonica; finalmente esso trova nel motivo accessorio delle terzine la sua chiusa. Donde prese Sanmartini questa forma così netta, logica e decisa, nella quale hanno lavorato Haydn, Mozart e Beethoven? Essa è semplicemente un accomodamento, uno sviluppo della forma bipartita adottata, dopo i

chiari tentativi del sec. XVII, universalmente in Italia, nella prima metà del settecento, ma non toccata ancora, nè in questo paese nè fuori, prima del nostro Sanmartini. Guardate il minuetto di questa suonata e vi troverete l'istessa forma anche lì. Ma e lo stile? È egli forse più antico o inferiore a quello di Haydn e di Mozart? Non credo: o meglio giudicate; cccovi il tratto iniziale del minuetto:

Non è egli sentito a bastanza modernamente? Non ha egli la purezza del disegno di Haydn, lo slancio di Weber? Non ha, l'artista che ha scritto questa composizione, tanta musica in sè quanta ne hanno i due grandi musicisti tedeschi? Che più? Nessuna delle suonate di Haydn e di Mozart offre due pezzi di musica, in cui sia la fantastica gagliardia, lo slancio e la freschezza melodica della sonata di Sanmartini. E tutto qui parla di elaborazione nelle intimità della melodia, di elaborazione dei suoi frammenti più sensibili e più efficaci, di sviluppo delle sue risorse espressive. La sinfonia in *la maggiore* dovrebbe essere, delle due, la più antica, data la sua forma. Essa consta di tre tempi. Nel primo tempo, il secondo tema, dopo un lungo passaggio melismatico nella *sopratonica,* muove dalla dominante e ri-

solve presto nel primo tema. Il secondo tema dell'*adagio*, che è in *la minore*, muove dalla dominante del relativo modo maggiore; seguono sviluppi e poche modulazioni, poscia è ripreso il modo minore. Il finale è in *la maggiore*. Esso consta di un bellissimo tema:

cui segue un secondo tema mosso dalla tonica, ma stabilito poscia e svolto sulla dominante: dopo il ritornello, un motivo accessorio, un motivo di congiunzione, si stacca dalla dominante: ad esso tien dietro una parte analoga, come forma, a quella usata nel primo tempo della suonata in *si bemolle*, cioè una parte di sviluppi ritmici nel senso dei due temi. Esaurita questa parte, il tema principale è ripreso e mantenuto in *la maggiore* con una figurazione che ci ricorda quella del secondo tema, senza che questo venga propriamente ripetuto nella sua forma integra. In questi casi noi osserviamo una forma

più sviluppata in confronto colle forme antecedenti usate dagli istrumentalisti italiani. Anch'esse erano basate sul concetto della bipartizione del tempo, come quella di Sanmartini; la differenza consiste in ciò, che esse, invece di due temi, non ne ammettevano, meno qualche rara eccezione, che uno solo; per attaccare la seconda parte il compositore si serviva di nuovo del primo tema. Noi dobbiamo dunque a Sanmartini quella che diciamo la forma moderna del tempo di suonata, la quale è la base di tutti gli altri componimenti istrumentali maggiori.

Da quindinnanzi, nel trattamento della forma, se ne veggono di cotte e di crude. Il grande *allegro* è mantenuto nella forma che abbiamo osservata di già; nell'*allegretto*, annunciato che sia il secondo tema alla dominante o al relativo modo maggiore, se il tema principale è fissato in modo minore, si termina col primo tema senza ripetere il secondo; chi si attiene ancora all'antica forma bipartita di Corelli, di Tartini, di Veracini e di Locatelli; chi altera e pretende già di ampliare la stessa forma di Sanmartini; chi, dopo il primo tema, come negli *adagi* e ne' tempi di danza, modula con un nuovo tema fissato sulla dominante della seconda del tono, conducendolo al tono; chi elabora una forma frammentaria senza insistere sopra un tema principale, e chi, invece, vi insiste tanto da rientrare nella forma più antica, che si è riaffermata nella coscienza dei musicisti moderni col nome di *rondò*; e di *rondò* vi hanno effettivamente, nella musica istrumentale italiana, in questa seconda metà del settecento, esempi molti e belli; chi, in fine, confonde tutto questo materiale a bastanza complicato di forme, lavora secondo il proprio capriccio e non obbedisce a nessuna legge. Certo è che la vera, la pura genialità italiana era, anche nella musica istrumentale, vicina al tramonto e che già manifestavansi i segni non dubbi della influenza della musica tedesca.

Le suonate da camera per violoncello solo col basso continuo di Francesco (?) Martino, del 1760, ci offrono esempi di alcune di queste regolarità stucchevoli e irregolarità insipienti; il loro stile è arido e sconnesso o eccessivamente scolastico. Un trio per due violoncelli e basso, aggiunto a queste suonate, è composizione strettamente formale fino all'estrema pedanteria, ma di contenuto chimerico. Lo stile grazioso, tutta superficialità e debolezza, si fa sentire, nella

generalità dei musicisti, con sempre maggior prevalenza, da questa epoca in poi. Gli autori si inspirano a modelli troppo vicini e non studiano più. Il nostro vigoroso e geniale seicento è cosa morta per loro. Prendete le suonatine per violino di Giuseppe Errando, del 1760: esse eran proprio degne di divertire un cantante come Farinelli, e non di altro; chè a questo ufficio esse furono espressamente composte. Esse hanno sol questo di originale, che sono scritte per un violino a cinque corde: la quinta corda è *do*, una quinta sotto il *sol*. Ecco come si presenta uno dei loro temi meno insulsi:

Suon. II. *Andante.*

Violino

Basso

Lavori di esclusiva importanza tecnica, talchè più che concerti si dovrebbero dire studi istrumentali, sono quelli di Angelo Morigi, del 1762. Sono scritti per sei violini, viola, violoncello ed organo. La forma resta bipartita. Gli sviluppi sarebbero a bastanza importanti; ma sono combinati malamente, in modo che essi pregiudicano la presumibile impressione di un'altra forma che si svolge simultaneamente ad essi e distraggono il sentimento dal disegno delle altre parti, che conducono la melodia o vi contrappuntano sotto: questo disegno rimane sovraccarico, coperto e soffocato dalle continue variazioni del violino principale.

È quasi inverosimile l'arditezza di questi istrumentalisti italiani nell'elaborare i materiali della tecnica. Essi seguivano un indirizzo del tutto errato, il quale traeva a far gravitare l'importanza di questa specie sull'esteriorità anti-musicale; per cui anche gli sviluppi del

Morigi, considerati attentamente, hanno un'importanza che non si riferisce ai temi, ma bensì alle aggiunte di parti estranee comandate dalla virtuosità e dalla voglia di riuscire nel difficile. E così si tenta l'uno dei due campi, o quello della graziosità quasi infantile, o quello delle complicazioni tecniche. Il primo di questi indirizzi, in cui è fin troppo ordine e garbo, lo troverete seguito dalle sei sonate per tre violoncelli o due violini e basso di Giacobbe Basevi detto Cervetto (o Ceruetto), del 1755, e dai trii di Francesco Uttini, del 1768. La forma, anche in queste composizioni, è bipartita; ma gl'istrumenti non hanno parti elaborate in contrappunto; nel lor movimento vi è troppa compattezza ed uguaglianza, un uso eccessivo delle maniere a nota contro nota, disegni fiacchi e morti. In questo genere lezioso, morbido, che non cerca la sua efficacia nella linea robusta e musicale, ma vive di etiche sentimentalità, di espressioni liscie e languide, possono servir di modello i sei *trii* per due violini e violoncello di Enrico Gavard des Pivets, fiorentino, i quali debbono risalire a poco dopo la metà del secolo XVIII.

Pure manierati e difettosi nella costruzione della melodia sono i sei trii per due violini e violoncello di Gaetano Orsini, anch'essi di quest'epoca o poco più innanzi, verso la fine del secolo. Nella seconda parte della forma, la quale è bipartita, gli sviluppi sono iniziati movendo col tema dalla dominante e ripercuotendolo alla tonica. Nel *rondò*, la forma s'avvicina a quella più moderna di Haydn; ma, come dianzi avvertii, non vi hanno abbastanza ripercussioni del tema principale, per cui egli non campeggia come dovrebbe. Nei trii dell'Orsini, la sostanza è quasi del tutto monda dagli arzigogoli del manierato melisma antico. Essa è moderna quanto quella di Ferdinando Bertoni, e prende anche una forma analoga.

Scritte in questa maniera decadente sono pure le suonate per violino e basso di Antonio Capuzzi del 1770; oltre che la forma ed il contenuto vi sono trascurati, la tecnica appare difettosissima. Vi si nota l'applicazione della *vieta formula*, secondo cui il *tempo* vien diviso in maggiore e minore, e si osservano tuttora disposte, nell'*allegro*, delle variazioni brevissime, inconcludenti, di maniera bassa e dilettantesca. Lo stesso dicasi delle sei suonate per violoncello ed organo di Pasquale Pericoli, del 1769. Esse si aggirano intorno alle specie più scolastiche, a quelle che più convengono al pedante vir-

tuoso, e alternano lo stile fiorito e fugato con lo stile d'imitazione. Nella forma è adottato il principio di Sanmartini. Ma le stesse suonate mostrano ancora come, in quest'epoca, si riprenda un vezzo del cinquecento, cioè quello di conchiudere un tempo fermandosi, anzichè sulla tonica, sopra una cadenza sospesa, che rappresenta la dominante del tono in cui è scritto il pezzo seguente: oppure si comincia ad adottare un altro vezzo pessimo, e cioè che un istrumento prenda in imprestito gli effetti di un altro, effetti astratti, cercati bizzarramente, antimusicali, in quanto che prescindono dalla sostanza propria della musica, imitazioni di proprietà eterogenee alle qualità ed al carattere degli istrumenti speciali che vengono usati, come accade p. e. nell'*allegretto a modo di cembalo* della suonata seconda.

Di un altro gruppo di autori, i quali nelle loro opere non addimostrano alterazioni di sorta nè di forma nè di stile, che già non si siano state osservate, io mi limiterò volentieri a citare i nomi, e credo che anche a questo modo sia fin troppo grande l'onore che loro si fa. Essi vivono in un'epoca, nella quale la musica istrumentale italiana cede a tutte le influenze e, ciò non ostante, per parte di alcuni pochi, ma buoni maestri, essa lotta ancora, in ispecial modo per raggiungere italianamente una nuova espressione. Questa lotta è visibile fortunatamente in alcuni maestri nostri del settecento, i nomi dei quali sono consegnati alla storia e non morranno. A lato delle loro opere va manifestandosi, come sempre, la produzione decadente. Gl'ingegni tutti si dibattono fra i ricordi dell'antico e le esigenze dell'epoca nuova, che conseguono alla perdita del puro stile italiano e rappresentano l'alterazione del senso d'arte de' buoni maestri, la cattiva comprensione dell'opera loro, l'appropriazione dei loro difetti, anzichè delle loro qualità. A questa classe di lavori appartengono le undici suonate per violino e basso di Bartolomeo Scapinelli, del 1778, le sei suonate a violino solo col basso e i due concerti per violino, con secondo violino, viola e basso, di Antonio Lolli — opere del 1785 e 1788, deficienti nella forma, ordinarie nello stile, contenenti una forzata disposizione delle parti e di esecuzione difficilissima — i soli per violoncello di Pasquale de Marzis, del 1780, le suonate a cembalo e violino di Luigi Cerro, del 1785, le suonate di violino e basso di Luigi Borghi, un allievo di Pugnani, e quelle di G. M. Cambini, che sono veramente studi e non mirano che a creare

difficoltà e a perfezionare la tecnica. Il Borghi non è che un imitatore di Pugnani, senza possedere di questo maestro la linea nitida ed energica, la vena fluente, l'espressione perfetta. Il Cambini però attende di più a coltivare l'intima efficacia della melodia: l'*adagio* della sua suonata quarta lo rivela sotto l'aspetto di un musicista sentimentale, cui rimane quasi nulla del puro stile italiano, ma che sente il vantaggio di elaborare una forma di espressione. Ma, in generale, la farraggine delle variazioni, in queste sue suonate, è sbalorditiva. Per noi, che dirigiamo la nostra attenzione ai processi di sviluppo della forma, il periodo condotto in questo modo espressivo e l'ampliamento che si verifica nella struttura del *tempo* segnano tuttavia un punto importante.

G. F. Giuliani, nelle sue suonate a violino, viola e violoncello, nei tre quartetti per violino, viola e violoncello, e nel quintetto per flauto, due violini, viola e violoncello, non è compositore originale, non ha buono il disegno della melodia, nelle parti di ripieno, è musicista elementare; nella forma egli non conserva unità di sviluppi, ma trae vantaggio da frammenti appiccicati e non isvolge, insomma, la parte dell'apodosi, minore o maggiore, nel senso del tema; poi egli è oltremodo prolisso. Egli appartiene alla fine del secolo. Tra questi musicisti decadenti comprenderemo ancora Pasquale Ricci, di cui conosco un quartetto per due violini, viola e basso, che è forse del 1770; e lo cito, perchè nella sua forma vi sono i segni più visibili, dai quali si può desumere che, nella composizione, il concetto dell'unità è completamente smarrito, in quanto che qui nulla più deriva dal tema. Nel combinare la sostanza della melodia è evidente ancora che l'autore si va trastullando con delle vere sciocchezze, senza minimamente curarsi della musica. Tra questi compositori nominerò anche Domenico Dall'Oglio, di cui conosco dodici suonate a violino e basso di stile pesante e barocco. Egli è riguardoso nella forma, ma le idee gli fanno difetto. Il migliore dei maestri compresi in questo gruppo è Luigi Tomasini. I suoi sei quartetti per due violini, viola e violoncello, del 1780, contengono cose pregevoli; nella sua composizione vi è ordine, chiarezza ed una relativa semplicità; nella forma egli è vario, in quanto, nell'ingresso delle parti centrali, negli sviluppi e nella ripresa dei temi, egli mostra di essere superiore alla formula e di non seguirla ciecamente. In tutti questi autori da ultimo nomi-

nati, un contrassegno visibile della poca musicalità dei loro lavori è la debolezza, il poco movimento, la poca figurazione e melodicità del basso dell'armonia; ciò conduce a tristi risultati anche per questa, com'è naturale. Dall'epoca di Veracini in poi, le stesse indispensabili qualità di ogni vera musica, e cioè l'espressione del basso e delle parti di ripieno, vennero sempre più trascurate; e questa fu una delle cause, oltre tutto il resto, per cui il valore della nostra musica istrumentale si perdette.

(Continua).

L. Torchi.

Charles de Dittersdorf.

Dittersdorf est né le 2 novembre 1739 à Vienne et mort le 31 octobre 1799 au château du baron de Stillfried, en Bohême; il était donc contemporain de Händel, Hasse, Hiller, Gluck, Graun, Dusseck, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, etc. Dès l'âge de sept ans il apprit à jouer du violon sur lequel il devint plus tard un habile virtuose.

Un solo de violon qu'il joua dans une église excita l'admiration de tous les auditeurs et révéla son talent.

Hubacseck, fameux corniste qui était présent, prit Dittersdorf en affection, et le recommanda si fort au prince Maréchal *Joseph Fréderic* de *Saxe-Hildeburghausen*, un des favoris de l'impératrice *Marie Thérèse*, amateur passionné de musique, qui entretenait un orchestre dont il avait confié la direction à *Giuseppe Bono*, et auquel Hubaczeck était aussi attaché, que le jeune violoniste fut admis au nombre des musiciens de la chapelle du prince, quoi-qu'il n'eut pas encore douze ans accomplis. Après avoir achevé son éducation musicale dans la petite cour du prince, il fut attaché à l'orchestre de la chapelle imperiale à Vienne aux appointements assez maigres de *trente Kreutsers par mois* plus qu'absorbés par ses trois repas, et il lui arriva plus d'une fois d'avoir dépensé, comme il le dit lui-même, un florin sans être rassasié!

Il se lia avec le célèbre poète de la cour, *Métastase*, et il eut aussi le bonheur de devenir l'ami de Gluck. Celui-ci tenait sous sa direction énergique l'orchestre de la cour et ayant remarqué le talent transcendant du jeune virtuose, il s'intéressait à lui.

Dans son livre « *Histoire de ma vie* », Dittersdorf raconte lui-même de quelle façon Gluck l'emmena ensuite avec lui en Italie.

« Un jour Gluck me dit qu'il était appelé à Bologne pour y composer un opéra. Il me demanda, en même temps, si j'avais envie d'aller avec lui en Italie, mais, bien entendu, à la condition que je payerais la moitié des frais du voyage et de la dépense journalière: quant à un congé, il se chargeait de l'obtenir de l'intendant comte Durazzo. — Oh! avec infiniment de plaisir, répondis-je, au comble de l'enthousiasme (sentiment qu'un homme comme Gluck, qui connaissait mon amour de l'art ainsi que ma situation, aurait dû apprécier par-dessus tout); mais, ajoutai-je tristement, il me manque l'argent. — Alors, répliqua Gluck froidement et en me tournant le dos, il n'y a rien de fait.

Ce même soir, je soupais chez M. de Preiss, alors agent de la cour, et je lui fis part de la proposition de Gluck. — Eh! parbleu, dit M. de Preiss, acceptez, et prenez Gluck au mot. — Qui, répondis-je, avec un mouvement d'épaule; mais où trouver l'argent? Gluck veut bien me prendre avec lui, mais à la condition que je supporte la moitié des frais. — Bah! repartit l'honnête homme (bénies soient ses cendres!), j'y aviserai. Je vous avance cent ducats, que vous ne me rendrez que quand vous serez dans une meilleure passe. Dinez demain chez moi; j'inviterai M. d'Allstern, et, en buvant un bon verre de Groennzinger (le meilleur vin de l'Autriche), je tâcherai de l'amener à ce qu'il vous avance la même somme. En outre, je vous donnerai, en cas de besoin, une lettre de crédit de six-cents florins; vous aurez, par conséquent, quinze cents florins environ: avec cela vous pourrez vous tirer d'affaire. Vous ne serez tourmenté par aucun de nous deux. Allez chez Gluck, dès demain, arrangez tout, et puis, revenez diner.

Gluck, très satisfait, passa avec son ami chez l'intendant comte Durazzo qui accorda le congé de la manière la plus empressée.

Gluck et Dittersdorf partirent donc pour le pays du soleil en compagnie d'une jeune vénitienne la signora *Marini* qui retournait avec sa mère dans sa ville natale. La signora Marini avait figuré pendant deux ans comme *prima donna* sur le théâtre de Prague. Le chevalier Gluck l'avait rencontrée, trois ans auparavant, en Italie, et il ne voulait pas lui refuser le voyage en commun; mais il imposait pour condition que l'on marcherait jour et nuit. Dittersdorf fut changé par les compositeur et les deux dames de la dépense. La

signora Marini lui remit une bourse bien garnie, ajoutant qu' elle la remplirait quand elle serait vide. C'était, dit Dittersdorf, une jeune demoiselle très-belle et très-intéressante, d'environt vingt-quatre ans, gaie, vive, et très-agréable, d'ailleurs d'une tenue irréprochable. Ils étaient partis dans deux voitures attelées de chevaux de poste.

Dès le premier repas, à Neustadt, l'aimable *donna*, pour ne pas faire de jaloux afin que l'on put jouir alternativement de sa compagnie, proposa qu'à chaque relais, les hommes changeassent de voiture, jusqu'à Venise. Celui qui n'était pas avec elle, était en tête-à-tête avec la mère, femme de bonne humeur frisant la cinquantaine, étourdie comme sa fille, et avec laquelle les heures passaient rapidement et agréablement.

« Gluck était galant et cherchait à plaire; mais moi je m'efforçais de gâter ses affaires, aussitôt que j'occupais sa place, et cette petite rivalité aida à nous rendre le voyage d'autant plus piquant. La jeune fille était la souveraine maîtresse, et Cupidon le maître de chapelle: il donna la note et le diapason. La résolution pourtant si ferme de Gluck de voyager jour et nuit fut sapée de bonne heure, et, dans d'aussi agréables conditions, nous trouvâmes plus raisonnable de passer la nuit commodément à Graetz, Laybach et Goertz, que de poursuivre notre chemin, en devisant, ce qui ne nous eût rapporté que des veilles ».

Le septième jour de leur voyage pittoresque, ils arrivaient enfin à Venise, dans la nuit du dimanche des Rameaux au lundi de la semaine sainte. Gluck décida qu'ils demeureraient huit jours dans la ville des doges. Le moment était pourtant des plus mal choisis. Durante la semaine sainte, les théâtres restaient rigoureusement fermés, et faute de mieux, les dilettantes couraient les oratorios où, du reste, la foule se portait avec eux. La signora Marini avait fait à ses compagnons de route un éloge si flatteur de l'*Agl'Incurabili* et de l'*Alla Pietà*, dont l'orchestre de femme, à son dire, dépassait par l'exécution et les voix tous les orchestres d'Italie, que Dittersdorf put à peine attendre le jour, tant il était impatient d'ouïr de telles merveilles. La désillusion fut grande.

Non seulement la musique lui parut médiocre, mais les instruments n'étaient pas d'accord; les violons attaquèrent un certain air d'un quart de ton trop haut; tantôt la mesure trainait, tantôt elle

allait au galop; enfin le naufrage eût été complet sans deux voix, l'une un soprano pur, l'autre un contralto superbe, qui méritaient qu'on fit exception pour elles.

« Ce qui me dédommagea de cette musique, ce furent deux solennités auxquelles j'assistai, et qui excitèrent toute mon admiration: l'une était la fête du jeudi saint, où notre Rédempteur est porté processionnellement au sépulcre; l'autre, les funérailles du doge, mort deux jours avant notre arrivée. En ces deux circonstances, la grande place de Saint-Marc fut illuminée; c'est-à-dire, devant chaque fenêtre des palais qui se trouvent sur cette place, brûlaient deux flambeaux gros comme le bras et d'une toise de hauteur, ce qui offrait le plus magnifique spectacle. L'une et l'autre fois, des processions solennelles se déployèrent autour de cette superbe place; il eut été difficile de dire lesquelles, des funérailles du Christ ou des funérailles du doge, furent accompagnés de plus de pompe ».

Gluck et Dittersdorf partirent pour Bologne dans la nuit du samedi au premier jour de Pâques. L'inauguration du nouvel opéra avait été remise au lundi de la Pentecôte, et le compositeur n'avait pas trop de ce laps de temps pour prendre connaissance du personnel dont il disposait et achever sa partition à laquelle, il faut le dire, il avait travaillé notablement à Vienne. Le comte *Bevilaqua*, directeur de l'opéra, le reçut avec beaucoup d'amabilité. Dittersdorf lui fut présenté par Gluck comme son élève; car il avait été convenu qu'il ne se donnerait nulle part comme virtuose, avant qu'ils ne sussent à quoi s'en tenir sur les meilleurs violons de Bologne. Le compositeur avait témoigné le désir très-légitime d'entendre ses chanteurs, et un concert fut en conséquence organisé pour le lendemain. La troupe était très bonne. Le *primo uomo* était le célèbre castrat *Mansoli;* la *prima donna*, la signora *Girelli;* le *second uomo* était le soprano *Toschi;* le premier ténor *Giuseppe Tibaldi* que Gluck fit engager plus tard à Vienne, où il conquit le renom d'un chanteur hors ligne. L'orchestre se composait d'environ soixante-dix instrumentistes, à la tête desquels figuraient le milanais *Luchini* et *Spagnoletti* de Crémone. Ces deux artistes jouèrent à tour de rôle un concerto. « Eh bien, dit Gluck à son ami, ces deux sorciers ne doivent vous inspirer aucune inquiétude ». C'était aussi l'avis de Dittersdorf, qui n'en répondit pas moins avec modestie: « Ils jouent trés bien tous les deux, seulement chacun a sa méthode ».

Gluck livra, au bout de dix jours, le premier acte au copiste. C'était le matin et dans la soirée qu'il travaillait; jamais dans la journée. Aprés le diner les deux amis faisaient des visites, puis s'installaient au Café jusqu'au souper. Une des premières fut pour le célèbre *Farinelli* et le savant *Martini* le *Padre di tutti i maestri.* Farinelli qui exercait une hospitalité des plus magnifiques et des plus cordiales reçut souvent à sa table Gluck et Dittersdorf.

Le maître de chapelle *Mazzoni*, qui tenait le piano à l'orchestre du théâtre de Bologne, et avait la direction de la musique des prélatures et des couvents les plus considérables de la ville, ayant appris que Dittersdorf était violiniste, bien que celui-ci crût avoir pris toutes les précautions pour que l'on ignorât sa profession, l'invita a se faire entendre à la grand'messe, à l'occasion de la fête de l'église de San Paolo.

Dittersdorf y consentit.

Entre les Psaumes, Spagnoletti joua un concerto de Tartini, que j'avais étudié quelques années auparavant. L'église était pleine de connaisseurs et d'amateurs, et on vit sur la figure de tous les assistants que l'artiste avait obtenu l'assentiment général. Gluck me dit: « Maintenant, vous pourez compter avec certitude sur les applaudissements de vos auditeurs, votre composition et votre jeu sont infiniment plus modernes ». Déjà le bruit s'était répandu que, le lendemain, à la grand'messe, un virtuose allemand se ferait entendre sur le violon. Lorsque nous revîmes de l'église, nous entendîmes deux messieurs se dire: « *Domani mattina sentiremo un virtuoso tedesco* ». A quoi l'autre répondit: « *Temo che si farà canzonar, dopo che abbiamo sentito quel bravo Spagnoletti* ». Mais, lorsque le lendemain je jouai un concerto de ma composition, l'on ne rit pas de moi, comme ce monsieur l'avait annoncé. Gluck, M. Bevilaqua et le Signor Mazzoni me félicitèrent sur les applaudissements universels que j'avais obtenus de l'auditoire. Gluck me raconta qu'il s'était glissé à dessein auprès des deux critiques de la veille, pour surprendre leur jugement, et que l'un de deux s'était écrié: « *Per Dio! quel ragazzo suona come un angelo* » tandis que l'autre ajoutait: « *Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione?* ». Sur quoi, Gluck prit la liberté de dire au second: « *Signor, con permissione! anch' io sono tartaruga te-*

desca, ma con tutto questo ho l'honore di scriver l'opera nuova per l'apertura del teatro ristabilito ». L'un des deux messieurs s'est alors retracté, en assurant qu'il était désormais entièrement revenu de la prévention qu'on lui avait inspirée à l'égard de la nation allemande. A peine Gluck eut-il terminé son récit, que le père prieur du couvent parut avec deux religieux, et me remercia de ma peine. Mais, comme il avait, disait-il, entendu de sa stalle, dans l'église, quels applaudissements j'avais obtenus, il osait m'adresser la prière de jouer encore un concerto, l'après-midi aux vêpres. Je le refusai net. Mais mon bon prieur ne se rebuta point. Le comte Bevilaqua m'assurant, en outre, que c'était là une distinction qui, depuis qu'il y avait une Bologne, n'avait été faite à aucun virtuose, et que mon refus causerait en ville une rumeur générale, je me rendis.

Le soir, l'église était toute remplie et quantité de personnes avaient dû s'en aller, faute de place. Je jouai, mais, si j'avais bien joué le matin, je m'en tirai alors doublement bien.

Après les vêpres, on nous offrit, dans le couvent, un goûter auquel assistèrent Gluck, moi, Mazzoni et les deux castrats *Potensa* et *Nicolini*, qui avaient chanté ce jour-là. Ce fut, en vérité, un souper sardanapalesque, car tout ce que l'Italie produisait de délicat dans cette saison parut sur la table. Nous fîmes bombance jusqu'à minuit, et nous regagnâmes le logis tout « *musice* ».

Le lendemain, mon hôtelier parut, et m'annonça qu'une députation de San-Paolo désirait m'être présentée. J'allais recevoir, me dit il, un cadeau pour lequel je devrais donner au porteur un *scudo* comme pour boire. Je fis entrer ces gens-là. Le député m'adressa une allocution, qui dura plus d'un quart d'heure et ne contenait rien que des remerciements de la part du prieur et de tout le couvent, et des instances pour que je voulusse bien me contenter, eu égard à leur pauvreté extrême (dont je ne m'étais nullement douté la veille au souper sardanapalesque), d'un petit présent, qui se composait de plus vingt livres des plus magnifiques fruits confits et des meilleures sucreries. Joignez à ces friandises douze paires de bas napolitains, six en soie blanche, six en noire; six foulards de Milan en soie double, et douze reliques plus ou moins grandes qui toutes étaient entourées de filigranes en argent. Je fis assurer le prieur et tout le couvent de ma reconnaissance; je donnai au *Démosthène* en perruque un *scudo*, et ils s'éloignèrent avec force compliments et révérences ».

Dittersdorf reçut encore le même jour une lettre anonyme remplie d'éloges et accompagnée d'une montre fort riche. Il ne sut que longtemps après que le présent lui venait du fameux *Farinelli*.

Après dix sept répétitions générales, sans compter de nombreuses répétitions partielles, l'opéra de Gluck « *Il trionfo di Clelia* », en 3 actes, texte de Métastase, parut sur la scène du théâtre de Bologne et obtint un très grand succès (avril 1762).

De retour à Vienne, Dittersdorf mit à profit la bienveillance de *Joseph Haydn*, le père de la Symphonie moderne, et augmenta ses connaissances dans la composition.

Lors du couronnement de l'empereur *Joseph II*, en 1763, Dittersdorf suivit la cour à Francfort et s'y fit entendre avec succès. De là il passa au service de l'évêque de *Gross Wardein*, en Hongrie. Il y composa quatre oratorios, *Isaac*, *David*, *Iob* et *Esther*, qui furent plus tard très appréciés à Vienne. Ce fut aussi vers le même temps qu'il commença à écrire pour le théâtre. En 1769 il quitta *Gross-Wardein* pour se rendre en Silésie où il entra au service du prince-évêque de Breslau en qualité de maître de chapelle. Ce prélat aimait si passionnement la musique et particulièrement celle de son maître de chapelle qu'il voulut faire sa fortune. En 1770 il le fit nommer maître des foréts de la Silésie autrichienne, de plus, il lui accorda des lettres de noblesse. Malheureusement Dittersdorf en vint à se brouiller avec son prince-évêque dont il quitta le service pour se fixer de nouveau à Vienne. Dans cette ville il se rencontra souvent avec Mozart dont il appréciait la haute valeur artistique.

On ignore ce que Mozart pensait de Dittersdorf, en tout cas, les 12 *varations* pour piano sur un *thème* de Dittersdorf, qu'on a longtemps attribuées à Mozart, ne sont pas de lui mais de son élève *Eberl*.

Michael O'Kelly, le créateur du rôle de *Basile* dans les *Noces de Figaro* de Mozart, raconte que dans une soirée d'artistes qui eut lieu chez la cantatrice *Nancy Storace*, on joua des nouveaux *Quatuors* de Mozart, pour instruments à cordes. *Joseph Haydn* y tenait le *premier violon*, *Dittersdorf* le *second*, *Mozart* l'*alto* et *Vanhall* le *violoncelle!*

C'est à cette séance mémorable que Haydn disait au père de Mozart qui était aussi présent: « Je vous déclare devant Dieu et comme

un honnête homme, que je considère votre fils pour le plus grand compositeur qui ait jamais existé; il a du goût et possède les connaissances les plus étendues dans l'art d'écrire.

L'empereur *Joseph II* était aussi un amateur passionné de musique et souvent il ne dédaignait pas de s'entretenir directement avec les artistes sur des questions musicales qui l'intéressaient. C'est ainsi qu'il eut un jour une conversation avec Dittersdorf, que ce dernier rapporte ainsi:

L'empereur. — Avez-vous entendu jouer *Mozart?*

Moi. — Déjà trois fois.

L'empereur. — Comment le trouvez-vous?

Moi. — Comme *il doit* plaire à tous connaisseur.

L'empereur. — Avez-vous aussi entendu *Clementi?*

Moi. — Je l'ai aussi entendu.

L'empereur. — Quelques-uns, en tête desquel se trouve Greybich, le préfèrent à Mozart. Quelle est votre opinion? Parlez franchement.

Moi. Le jeu de *Clementi* me parait seulement très artistique, tandis que celui de *Mozart* réunit l'art et le goût.

L'empereur. — J'ai dit absolument la même chose. On dirait que vous et moi, nous avons étudiés dans un même livre.

Moi. — C'est effectivement ce que nous avons fait, c'est-à-dire dans le grand livre de l'*expérience.*

L'empereur. — Quelle opinion avez-vous sur les compositions de *Mozart?*

Moi. — Il est incontestablement un des plus grands génies originaux et je n'ai rencontré jusqu'à présent aucun compositeur qui possède une pareille richesse d'idées nouvelles. Je désirerais seulement qu'il ne soit pas aussi prodigue. Il ne laisse pas à l'auditeur le temps de reprendre haleine, car à peine veut-on méditer sur un beau passage, qu'en voilà un nouveau, plus beau encore, qui fait oublier le premier, et cela continue si bien qu'à la fin on se trouve dans l'impossibilité de retenir dans la mémoire aucune de ces beautés splendides.

L'empereur. — Dans ses opéras il a le seul défaut, dont se plaignent les chanteurs, de couvrir la voix par un accompagnement trop substantiel.

Moi. — Voilà ce qui m'étonne! On peut pourtant écrire une

harmonie et un accompagnement intéressant sans que pour cela la *cantilène* soit étouffée.

L'empereur. — Il y a quelque temps, j'ai tiré un parallèle entre *Haydn* et *Mozart*. Faites m'en aussi un, afin que je vois s'il est d'accord avec le mien.

Moi. — (Après un moment de silence). Votre Majesté voudra-t-elle me permettre de lui poser au préalable une question?

L'empereur. — Allez toujours!

Moi. — Quel paralèlle Votre Majesté tire-t elle entre *Klopstock* et *Gellert?*

L'empereur. — Hum! que tous les deux sont de grands poëtes — mais il faut lire les œuvres de *Klopstock* plusieurs fois pour comprendre toutes les beautés qu'elles renferment, tandis que les belles mélopées de *Gellert* sont saisissables à la première lecture.

Moi. — Votre Majesté a ma réponse!

L'empereur. — Ainsi, d'après votre avis, *Mozart* serait à comparer avec *Klopstock* et *Haydn* avec *Gellert?*

Moi. — Oui, je le pense ainsi.

L'empereur. — Charmant! Vous venez de me glisser en main un bâtonnet avec lequel je veux frapper sur le nez de Greybich.

Moi. — Oserais-je demander à Votre Majesté de me dire son parallèle?

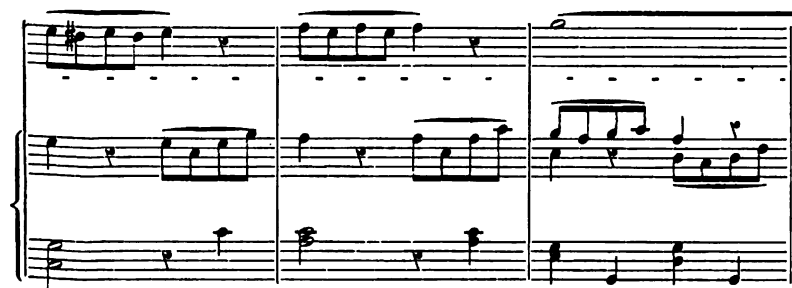
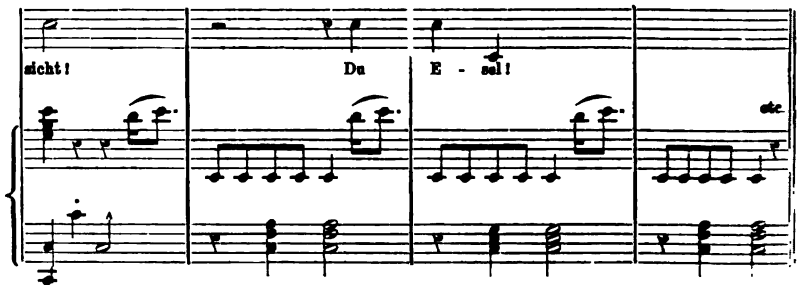
L'empereur. — Je veux vous le communiquer toute de suite. Je compare les compositions de *Mozart* à une tabatière en or fabriquée à Paris, et celle de *Haydn* à une autre tabatière fabriquée à Londres.

L'ouvrage le plus populaire de Dittersdorf c'est « *Le Médecin et l'Apothicaire* » (*Der Doctor und Apotheker*), opéra comique à un acte, représenté à Vienne, en 1786. Cet ouvrage fut accueilli avec tant de faveur, que l'empereur *Joseph II*, assistant à une des représentations, ne dédaigna pas de témoigner par des applaudissements sa satisfaction, au moment où Dittersdorf entra dans l'orchestre.

Le livret, sans être un chef-d'oeuvre, abonde néanmoins en situations drôlatiques que le compositeur a bien comprises et illustrées avec un verve musicale très remarquable. Qu'on en juge par ces quelques extraits.

Dispute entre le *Docteur* et l'*Apothicaire*; ce dernier, très en colère, invective le *Docteur:*

Puis, voici *Sichel*, le jeune chirurgien jovial qui présente sa demande en mariage:

Enfin, dame *Claudia*, que se moque de son mari en le qualifiant irrévencieusement *d'âne:*

Partout dans ses opéras comiques, Dittersdorf sait trouver l'accent vrai que comporte la situation, qu'elle soit triste ou gaie, sans tomber dans la trivialité.

Son orchestration est sobre et l'accompagnement, écrit avec une grande pureté harmonique, souligne d'une façon spirituelle le chant principal. Ses airs, duos, trios, quatuors et les grands ensembles sont conçus sous une forme simple, claire, concise, et d'une bonne déclamation; il module rarement mais sait toujours trouver la tonalité propre, qui lui paraît le mieux caractériser la situation.

Aujourd'hui les mélodies de Dittersdorsf paraissent surannées, son style vieux et mesquin, et son orchestration pauvre et vide. On a appelé Dittersdorf le *Grétry* de l'Allemagne, et cela avec raison. Comme le grand musicien belge, Dittersdorf a joui de son vivant d'une gloire modeste et justement méritée. Il ne nous a pas paru superflu, de la rappeler à la mémoire de la génération musicale à actuelle l'occasion du centenaire de la mort de cet artiste distingué.

*
* *

Nous terminons cette étude en donnant le catalogue des œuvres diverses de Dittersdorf.

1. *Opéras.*

Amore in musica. Lo sposo burlato. Der Doctor und Apotheker. Betrug durch Aberglauben. Die Liebe im Narrenhause. Il Democritto coretto. Hyeronimus Knicker. La contadina fedele. Orpheus der zweite. Das Rothkäppchen. Der Schiffspatron oder der neue Gutsherr. Hokus Pokus. Das Gespenst mit der Trommel. Gott Mars oder der eiserne Mann. Der gefoppte Bräutigam. Don Quichotte. Die Guelfen. Der Schah von Schiras. Ugolino. Die lustigen Weiber von Windsor. Der schöne Herbsttag. Der Ternengewinst. Der Maedchenmarkt. Terno secco. Don Coribaldi, osia l'usurpata prepotenza. Il Mercato delle ragazze. Il Tribunale di Giove.

2. *Musique religieuse.*

Isaac, David, Iob, Esther. Oratorios. *Messe en ut*, avec orchestre *Motets* pour le jour de Saint Népomucène.

3. *Musique instrumentale.*

Grand Concerto pour onze instruments concertants, avec orchestre. Quinze *symphonies* à grand orchestre, intitulées *les Métamorphoses d'Ovide.* Trente cinq *symphonies.* Six nouvelles *Symphonies. Concertino* à 2 ob. fag. e 2 cor. concertants; 2 viol. 2 alt. c. b.. *Douze concertos* pour violon. *Deux nocturnes* pour 2 cors et violoncelle obligé. *Six quatuors* pour cordes. *Douze divertissements* pour 2 violons et violoncelle. *Duos* pour violon et basse. *Douze sonates* à 4 mains pour piano. *Soixante-douze préludes* pour piano, dans tous les tons. *Douze chansons* et *romances variées* pour piano.

4. *Musique vocale.*

Grande Cantate latine, pour le jour de fête de l'évêque de Gross-Wardein. *La fille de Kola*, chant ossianique avec piano.

5. *Oeuvres littéraires.*

Brief über die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik. Brief über die Behandlung italienischer Texte bei der Composition, und über andere Gegenstände. Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder dictirt.

H. Kling

Prof. au Conservatoire de musique à Genève,
Officier d'Académie.

Il Canto dei soldati di Modena:

" O tu qui servas armis ista mœnia ".

Venticinquennî di nozze, di messe, d'incoronazioni: cinquantenarî di fatti e di persone; ricorrenze insomma, come si suol dire, d'*argento* o d'*oro*, è roba ormai di tutti i giorni. I centenarî anch'essi non sono eccessivamente rari: poi ch'è difficile ne sfugga qualcuno all'occhio aguzzo dei *festaiuoli* italiani. Ma un millenario è ancora un ghiotto boccone; e trattandosi di un millenario *musicale* m'è parso doveroso imbandirlo ai lettori di questa *Rivista*.

I quali, spero, non saranno meticolosi e non me ne vorranno se al millennio, giusto giusto, mancasse o crescesse un qualche annetto. I dotti, infatti, — *inconciliabile* ancor più che *irritabile genus!* — son tutt'altro che d'accordo sulla data precisa da assegnarsi al canto di cui ci occupiamo; per fortuna le loro discrepanze ondeggiano tra limiti così ristretti (un trentennio all'incirca) che l'accettare una data o l'altra nulla toglie all'importanza e al significato del documento.

Uno dei privilegi più ambiti dalle città nostre, nel triste periodo dagli ultimi Carolingi agli Ottoni, quando per discordie interne e straniere invasioni erano sempre imminenti e quotidiani i pericoli e gli orrori della guerra, era di potere cingersi di mura. Ciò impetrò da Guido di Spoleto, imperatore, il vescovo di Modena Leudoino, nell'anno 892. In questa occasione appunto, secondo il suo più recente editore, sarebbe stato composto il canto; l'anonimo poeta, uomo certo non incolto, quasi per congratularsi col Vescovo, avrebbe intonato il ritmo, immaginando la città già cinta di mura e di fossati, fingendo che premesse intorno un esercito assediante e che dalle mura per

bandire il sonno i difensori cantassero versi bellicosi (1). Questa congettura, che non ha per sè argomenti esteriori di conferma, ripugna all'esame interno del canto stesso, il quale su tutti i suoi editori o comentatori, fece sempre l'impressione di cosa veramente, attualmente sentita. Il poeta trae l'ispirazione non da una finzione ma da un fatto, e i suoi versi, pur coi classici ricordi di Ettore, di Pergamo e del Campidoglio, hanno tutta l'immediatezza della realtà. Sicchè, senza forti prove, noi non calunnieremo il poeta attribuendogli tanta forza di iettatura; perchè ciò ch'egli avrebbe finto con la fantasia, s'avverò pur troppo sette anni dopo, o poco più!

E s'avverò con stragi e con lutto non di Modena sola. Nell'agosto dell'899 irruppero dalle Alpi orientali gli Ungari, che pel nome e per la ferocia ridestavano le memorie degli Unni e del terribile Attila: « entrati nella Lombardia e correndola furiosamente giunsero al monastero di Nonantola... diedero il monastero e la sua biblioteca alle fiamme, e tutti devastarono quei contorni » (2). Nonantola è a pochissimi chilometri da Modena; possiamo bene pensare con quanta ansia, con quanta diligenza, dalle recenti mura le scolte modenesi spiassero gli incendii e le mosse dei barbari; nè può esserci occasione più opportuna per la composizione del nostro canto, nel quale il poeta incuora « col più alato de' ritmi i Modenesi suoi concittadini a vigilare armati sugli spaldi, a vigilare senza posa, fugando il sonno col canto, affinchè i temuti nemici non profittassero d'un istante di stanchezza per coglierli alla sprovveduta » (3):

O tu qui servas armis ista mœnia
Noli dormire, moneo, sed vigila.
Dum Hector vigil extitit in Troia,
Non eam cepit fraudulenta Graecia.

---

(1) L. Traube, *Poetae latini aevi carolini*, III, pag. 702-6, con note a p. 758 e 820 relativa al *fac-simile* del ms. di Modena nelle tavole II e III. Nei *Monumenta Germaniae historica*. Berlino, 1896. Weidmann.

(2) Tiraboschi, *Memorie storiche modenesi*, vol. I, pag. 67. Modena, 1793.

(3) Novati, *Influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del medio evo* (2ª ediz., 1899, pag. 22. Hoepli). In questo poderoso lavoro il canto modenese, pure con sobrio accenno, è messo nella sua giusta luce; anche al N. non pare sia piaciuta l'ipotesi del Traube (*Ivi*, pag. 137).

5	Prima quiete	dormiente Troia
	Laxavit Synon	fallax claustra perfida.
	. . . .	. . . .
	Vigili voce	avis anser candida
10	Fugavit Gallos	ex arce romulea.
	Pro qua virtute	facta est argentea
	Et a Romanis	adorata ut dea.
	Nos adoremus	celsa Christi numina:
20	Illi canora	demus nostra iubila.
	. . . .	. . . .
	Fortis iuventus,	virtus audax bellica,
	Vestra per muros	audiantur carmina;
	Et sit in armis	alterna vigilia
40	Ne fraus hostilis	haec invadat moenia.
	Resultet echo	comes: « Eia vigila! »
	Per muros: « Eia »	dicat echo, « vigila! » (1)

Anche il Tiraboschi riferisce a quest'occasione il ritmo: « Di questa irruzione [dell'899] abbiamo ancora un pregevole monumento in due ritmi che si leggono in un antichissimo codice di quest'Archivio

(1) Il testo è, nel Traube, di 42 versi, ma compresa nel conto una evidentissima interpolazione dopo il v. 10, aggiunta al codice da un contemporaneo. Resterebbe perciò di 36 versi; ma io inclinerei a espungere anche i versi:

25.	Tu murus tuis	sis inexpugnabilis
	Sis inimicis	hostis tu terribilis,

i quali da soli rompono la legge della omoteleutia in *-a* mantenuta per tutto il canto. Siccome i neumi sono sui primi 6 versi, il Traube (pag. 703 n[a]) divide il canto ad ogni 6 versi ($6 \times 7 = 42$, o, senza la interpolazione suaccennata, $6 \times 6 = 36$), e in tal caso questi due versi sarebbero necessari. Ma questa necessità musicale non esiste affatto, come vedremo; la divisione a periodi senarii o esastica è un'illusione melodica, e pel testo poetico un accidente del tutto fortuito. Nel penultimo verso tengo l'interpunzione di G. Meyer; Traube e Novati: *echo: « comes, eia vigila »*. Credo che l'esclamazione delle scolte non fosse che il caratteristico grido di *eia vigila*; il *comes* è aggettivo; l'*enjambement* dell'aggettivo oltre cesura (*echo* ‖ *comes*) è qui insolito, ma ce n'è un altro esempio: *Synon* ‖ *fallax*. E al v. ultimo mi piacerebbe che il poeta avesse scritto: *Per muros echo dicat « Eia vigila »*. Noto che nel codice modenese questo canto fu scritto da un copista, non dall'autore; almeno ciò mi par sicuro per la parte neumatica, e quindi probabilissimo anche pel testo poetico.

Capitolare, uno dei quali contiene una preghiera a S. Geminiano... l'altro una cantilena che cantar doveasi da' soldati che vegliavano sulle mura della città » (o. c., p. 68). Quel che avvenisse di Modena non è ben chiaro (1). Gli Ungheri tornarono parecchie altre volte, e per es. nel 904. Allora per vero la rabbia loro inferocì su Reggio, ma possiamo esser certi che mentre Reggio era a sacco, le scolte modenesi non lasciavano sguernite le mura. Il Muratori poi, che fu il primo editore del ritmo, lo dice, senza conforto di prove: *canendus militibus, Mutinensis urbis custodibus, circiter annum 924* (2). Ma a questo ritmo seguono nel codice alcuni esametri ove si fa chiaro accenno alla *miserabilis rabies* degli Ungari e all'erezione delle mura per opera di *Leudoinus sancta Motinensi praesul in aula;* sicchè il tutto par da riportare alla prima invasione, quella dell'899, la sola di cui si sa con certezza che passò rasente e forse dentro di Modena. Leudoino era già morto, ma è naturale che i cittadini ricordassero riconoscenti la provvida opera sua.

Comunque sia, il risultato di questa ricerca storica non può mutare l'importanza della notazione neumatica. Questa è tracciata nel

---

(1) « In quest'occasione — continua il Tiraboschi — dovette pure avvenire ciò che narrasi nell'antico opuscolo della traslazione del corpo di S. Geminiano, cioè che accostandosi gli Ungheri a Modena, vescovo, clero e popolo, atterriti, fuggirono dalla città; ma che gli Ungheri, entrativi, e qui trattenutisi un giorno, ne partiron poscia senza recar danno alcuno ». Il fatto sarà forse vero, ma nell'edizione (Muratori, *Script.*, VI, 85), che il Tiraboschi stesso cita, degli *Acta translationis corp. S. Gem.* (a. 1106) *ab auctore synchrono,* non c'è parola di tutto ciò. Probabile che il Tiraboschi, citando per reminiscenza, errasse non solo la fonte, ma forse la data; egli stesso conferma che alcune carte di quel tempo dimostrano che il vescovo era in Modena, e non fuggito fuori. Si confronti infatti dello stesso Tiraboschi la *Storia della Badia di Nonantola* (I, p. 22. Modena, 1784), dove, pur accennando lo stesso fatto, si richiama a un documento del 910.

(2) Muratori, *Antiq. ital.*, III, 709. Questa data del 924 deve essere stata suggerita soltanto dal ricordo della memorabile invasione allora avvenuta, e che terminò col saccheggio e incendio di Pavia. Aggiunge infatti lo storico Liutprando (*Antapodosis* in *Monum. Germ. Hist.*, III, pag. 304) che: *exusta denique Papia, factaque totam per Italiam non modica praeda, Hungarii ad propria revertuntur.* Ma in quell'occasione nessun assalto speciale o assedio di Ungari a Modena è registrato nelle *Memorie storiche modenesi* del Tiraboschi; ed è notevole che questi, che conosceva il ritmo solo nell'edizione del Muratori, non discuta neppure quella data, e porti la poesia risolutamente, come abbiam visto, all'899.

codice sulle prime tre linee, ognuna delle quali comprende due versi: perchè tutto il ritmo è in doppia colonna, e a rigore i versi dovrebbero essere stampati a due a due, così:

A.	O tu qui servas armis ista mœnia,	Noli dormire, moneo, sed vigila.
B.	Dum Hector vigil extitit in Troia,	Non eam cepit fraudulenta Graecia.
C.	Prima quiete dormiente Troia,	Laxavit Synon fallax claustra perfida.

Il *fac simile*, già citato, del Traube mi risparmia di darne qui una fotografia, essendo esso a tutti accessibile, e ad esso rimando chi voglia seguire sul testo la discussione dei neumi. Chi non avesse il Traube sott'occhio, veda il N. 1 della tavola litografica che è in fine di quest'articolo. Incerti e rozzi, perchè io sono un meschinissimo disegnatore, quei neumi basteranno per tener dietro al mio esame. Trattandosi però di segnuzzi su una pergamena di venerabile antichità, in parte abrasi dal tempo e non tutti facilmente distinguibili, era mio dovere confrontare la fotografia del Traube minutamente col codice, e questo confronto non fu senza frutto (1). Il *fac simile* è fedele ma la fotografia ne ha leggermente ingrandito le proporzioni rilevando delle macchiuzze della pergamena che non han nulla a che fare coi neumi.

Risulta al primo esame, e mostrerò meglio più oltre, che la formula melodica è una sola e identica per ogni doppio verso; essa comprende dunque l'intera linea *A*, poi si ripete in *B*, in *C*, e così di seguito; e però dissi che la divisione esastica del carme non è indicata dalla musica. Che lo scrittore abbia ripetuto su tre linee l'identica notazione non deve sorprendere; nella parte latina dell'*Alba bilingue* essa è ripetuta nove volte, e perfino nella lirica a strofe era uso costante di ripetere almeno la notazione del 1° verso, ed io citai esempî di ripetizione dell'intera melodia della strofa (2).

(1) Fui a Modena in tempo inopportuno, cioè durante le funzioni della settimana di Pasqua; ma per cortesia di monsignor Vicario della Cattedrale, officiato dal marchese Federico Montecuccoli, mi fu aperto l'Archivio Capitolare, e potei studiare a mio agio sul codice. A quelle egregie persone mi compiaccio rendere qui pubbliche grazie.

(2) Restori, *La notazione musicale dell'antichissima Alba bilingue*. Parma, 1892. E: *Per la storia musicale dei Trovatori*, in questa *Rivista*, vol. II e III; (per queste ripetizioni v. la nota vol. III, pag. 234).

Quest'uso è agevolmente spiegabile colla facile confusione della notazione neumatica e col desiderio, se spariva, si macchiava o illanguidiva alcuno di quei piccoli segni, che ci fosse modo di ricostruire la melodia senza confusioni o dubbiezze. Anche qui, come io già notai per tutta la melodia profana del medio evo, la notazione è essenzialmente sillabica e cioè corrisponde alle singole sillabe un singolo neuma; perciò per comodità dei richiami nella litografia qui annessa ho disposto il testo a sillabe numerate.

I neumi qui adoperati sono scritti da mano molto rozza; il sistema è il solito della notazione senza righe dei secoli IX e X, ma io ho percorso col *fac-simile* sott' occhio tutta la collezione della *Paléographie musicale* e non saprei citare una tavola neumatica che rispecchi questa appuntino: il tipo che più s'accosta è il cosidetto *lombardo*. Siamo assai lontani, purtroppo, dalla eleganza esile e precisa dei neumi della scrittura di Saint Gall. Il significato però non muta; e, per spiegarmi ai non pratici, si pensi all' enorme differenza grafica tra un modello di calligrafia e la copia che ne trae la mano inesperta d' un bimbo o incallita d' un operaio; il che non toglie che le lettere alfabetiche sien sempre le stesse, e sempre identico il valore delle parole. I neumi qui usati sono poi pochi e semplici, sicchè, a riconoscerli, più che la trascurata grafia fa ostacolo l'azione del tempo che ha fatto completamente sparire i segni neumatici in *A* 1, 2, 4. *B* 14, 16. *C* 16. In *C* 4 c'è ancora un segno ma mal distinto se *virga* o *podatus:* per fortuna il *podatus* è chiarissimo in *B* 4. In *B* 21 manca il segno ma non per ingiuria del tempo; la mancanza è dovuta a un tipico errore dello scriba: egli ha creduto che in: *fraudulenta Græcia* la prima parola si dovesse contare per cinque sillabe: *fra-u-du-len-ta*; e perciò ha erroneamente raddoppiato il *podatus* sopra *-u-* e *-du-* e il *torculus* che seguiva l'ha messo sopra *-len-*. A questo punto s'è trovato davanti a 4 sillabe: *-ta Græ-ci-a* e non aveva che tre neumi per compiere la melodia; sicchè ne lasciò sprovvista la sillaba *-ta* meno importante, perchè fuori di cadenza. Questo errore spiegabilissimo in chi copia, mi pare quasi impossibile in chi scrivesse avendo coscienza del ritmo e segnasse i neumi internamente solfeggiandoli, come sempre quando si scrive musica: nell'autore, in una parola. In altri luoghi è spesso difficile distinguere la *virga* dal *punctum*; si vede

che il copista non si rendeva ben conto della differenza, e spesso traccia un certo segno, che traeva lui d'imbarazzo per mettervici noi: vedi per es. *A* 5. *AB* 8. *B* 10. *ABC* 11. Il *podatus* è quasi sempre di forma regolare; vedi per es. *ABC* 13. *ABC* 19. *ABC* 22; al *C* 4 come già notai è indistinto (ma confermato da *B* 4) e al n° 7 è ben chiaro in *C* (1) e anche in *A* sebbene per una scorsa di penna diventi un segnaccio insolito; in *B* invece ha un apice in principio che farebbe pensare ai segni *romaniani* se essi fossero qui usati: ma ne sarebbe l'unico caso, e contradetto da *AC*. La *clivis*, sul codice, è ben chiara in *B* 2 col segno suo tipico; mentre in *A* 2 non si scorge più e in *C* 2 è confusa con una macchia. Troviamo poi il *climacus* la cui forma regolare sarebbe assai più unita: qui son staccati quasi sempre gli elementi che lo compongono e spesso tracciati con esagerazione, sopratutto il punto finale: esso è usato ai numeri 12 e 17. Abbiamo infine il *torculus* in una forma che a me è parsa strana in *C* 8, e anche più allargato in *ABC* 15, tanto che io sarei stato imbarazzato a identificarlo se per fortuna non avessimo in *BC* 20 il solito segnaccio cui corrisponde in *A* 20 la forma regolare, e meglio ancora in *A* 21 a cui corrisponde in *C* la forma tipica e limpidamente conservata (2).

Questo per l'identificazione dei neumi; quanto alla rispondenza di essi sulle tre linee notate essa è perfetta, tenuto conto che dove non si scorge segno dobbiamo supporlo uguale ai luoghi corrispondenti, e dove c'è l'accennata incertezza tra *virga* e *punctum* dobbiamo de-

---

(1) Così nel codice; il *fac-simile* ha dato rilievo a una macchiuzza della pergamena, formandone un tutto informe.

(2) Del fatto grafico mi pare anche evidente la spiegazione: si sono accostate le due gambe del *torculus* regolare in modo da toccarsi, e così si può fare in un sol tratto di penna anzichè in due. Di questa forma di *torculus* non ne conosco altri esempi, e perciò è una fortuna che in uno o due luoghi sopra accennati il copista si sia degnato di un poco più di diligenza. Per queste osservazioni, si veda per controllo la citata *Paléogr. musicale*, o David e Lussy, *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882; o per libretti più alla mano: Haberl, *Magister choralis*, trad. da P. A. De Santi, pag. 222-28. Ratisbona, 1888; e l'ammirevole manuale del Pothier, *Melodie gregoriane*. Roma, 1879. Essendo la *Paléographie* accessibile a pochi, dirò che le tavole neumatiche son riportate anche dal Combarieu, *Fragments de l'« Énéide » en musique*, p. 31-32. Paris, 1898. Per la forma bizzarra qui assunta dal *climacus* cfr. Pothier, *Op. cit.*, pag. 85, nota 2ª.

cidere con criteri grafici: dove per esempio due segni paiono *punctum* contro uno che pare *virga* (n° 9) porremo il *punctum:* dove un segno è sicuro contro due incerti (per es. *A* 10 è *punctum*, *BC* incerti) terremo pel primo. L'unico caso in cui la rispondenza manca è al n° 8: ivi *A* è *punctum*, *B* incerto ma pare *virga*, *C* ha un *torculus* ben chiaro. È manifesto che per questo solo caso non dobbiamo supporre differenza melodica; ma qual segno riterremo originale? Il criterio numerico vorrebbe il *punctum*, ma bisogna riflettere essere più facile che un copista distratto ponesse un segno semplice invece del complesso anzichè il contrario; è canone che di due varianti, anche grafiche, s'abbia a supporre nell'originale la difficile e non la più facile: qui perciò io m'attengo al *torculus*. L'intera linea melodica è dunque da fissare come è data nel N° 2 della litografia qui aggiunta.

Ma ottenuta la successione delle note, prima di tradurre è da pensare alla misura di esse. Per fermare la quale noi dobbiamo esaminare unicamente il testo poetico. Se anche la notazione neumatica non lo dicesse con somma probabilità, *a priori* noi non ci dovremmo allontanare di molto (trattandosi di melodia del secolo IX) dalle cadenze, dalle abitudini melodiche, e sopra tutto dai *modi* tonali del canto gregoriano; ma quanto alla misura la differenza è precisa e recisa; quanta cioè ne corre dall'arte latina all'arte romanza. Qui non abbiamo prosa per quanta *numerosa*, come quella de' salmi e dell'antifonario; e neppure versi classici che, smarrita ogni coscienza del *metro* in cui sono composti, sieno musicati come prosa più o meno oratoria; quali i già citati frammenti del secolo X dell'*Eneide* virgiliana (1). Qui abbiamo un *ritmo* vero e vivo, per così dire, anzi

---

(1) COMBARIEU, *Op. cit.*, pag. 50. E per la tonalità di simili canti profani del IX e X sec. vedi a pag. 19 n^a^, dove però era da distinguere, per la misura, i canti metrici dai ritmici. Il lavoro del Combarieu è un modello di diligenza, e che merita una altrettanto diligente lettura. E solo per dargliene prova, poichè sfuggì al dotto recensore che ne parlò in questa *Rivista* (vol. VI, p. 186), gli rileverò due minuscoli appunti. Il segno sulla prima di *fidissima* (v. p. 25) non mi pare musicale; è semplicemente l'*apex* soscritto che indica il dittongo *ę* = *ae*, sottoposto per errore dello scriba a *et* del verso precedente: cfr. *męstas*, due sillabe dopo. Quanto al dittongo *eu* (pag. 40) il ms. pronunciava certamente come gli Italiani (e i Latini) hanno *sempre* pronunciato (con ortografia a uso

una delle più popolari e più usate forme di ritmo; e basato esclusivamente sul nuovo giure poetico: il numero delle sillabe e il luogo degli accenti. Non è qui necessario esaminarne la derivazione dal doppio *settenario ritmico* o verso popolare latino; su ciò, citando il ritmo

Ad celi clara non sum dignus sidera

che coincide perfettamente col nostro, è da vedere quanto disse Gaston Paris nella *Romania* (IX, p. 187). L'antica quantità non ha qui efficacia alcuna, perchè, pur non essendo pochi i versi che tornerebbero anche nei comici latini (per es. 1, 5 se fosse classico *Tro-i-a*. 15, 17, 20, ecc.), essi tornano per caso, per la fortuita caduta dell'accento grammaticale su una lunga. Qui abbiamo soli reggitori del verso, i *segnacoli dell'arte nuova*, l'accento e la rima (1). Ogni verso finisce in *-a* con parole trisillabe o ipertrisillabe (unica eccezione v. 12: *út deà*) ne' quali musicalmente la rima è fatta sentire, più che da un accento vero e proprio, da quella *mora ultimae vocis* che Guido d'Arezzo raccomandava tra le varie frasi del canto piano, poichè la voce: *quae cantum* (noi qui diremmo *versus*) *terminat*, *obtinet principatum, ea enim et diutius et morosius sonat* (2). La costanza dunque della cesura dopo la 5ª sillaba, e dell'omoteleutia che viene a costituire una vera rima musicale, ci dà la divisione naturale della frase melodica. Ma il verso romanzo oltre che *accento* e *rima*, ha fisso il *numero* delle sillabe: è questa anzi la *conditio sine qua non* dell'esistenza di esso. Or quando i versi si cantano, la melodia non deve, non può distruggere la coscienza del numero

---

francese: *Te-ou-cri*), e perciò veda il C. se nel luogo da lui citato c'è proprio errore dello scriba; e riveda, al luogo ove la parola ritorna (pag. 65), se il conto dei neumi è esatto; a me pare che ci sia solo *punctum* sulla particella *o*, e quindi i neumi seguenti si debbano spostare di una sillaba a destra.

(1) Novati, *Op. cit.*, pag. 23.

(2) Citato dal Pothier, *Op. cit.*, pag. 151. Sicchè non errò senza una ragione il Muratori, che leggendo (non *cantando*) questi versi ad accento grammaticale, diceva: *Dodecasyllabi sunt, sed temporis ratione computata pares Hendecasyllabis* (*loc. cit.*). Questa *mora ultimae vocis* non permette peraltro di trascurare in tal modo le sillabe che seguono l'ultimo accento, costituendo essa un vero accento fono-musicale.

fissato di sillabe, perchè distruggerebbe il verso; donde la necessaria conseguenza che su ogni sillaba ci sia *una nota*, o un gruppo di note che insieme compongano il *valore di una nota*. In altre parole è conseguenza necessaria la *isometria* dei neumi (1).

La traduzione che dei neumi io presento è naturalmente soggetta alle incertezze di ogni traduzione neumatica, incertezze limpidamente esposte dal Combarieu (§ 9, op. cit.) col quale non si può non consentire interamente. La mossa iniziale del primo *colon* (5 sillabe), la cadenza caratteristica che ne viene alle ultime note della frase, mi persuadono ad attenermi al *primo tono* del canto piano. E mi ci conforta la tonalità quasi decisa, in *minore,* che ne viene al canto: tonalità tanto amata, tanto usata nei canti popolari del medio evo (2). E, senza darci troppo valore, è pur bene notare che l'unico esempio di melodia di un canto epico medievale (che riporterò più oltre) è in questo medesimo stile. Ciò premesso, riprendendo la linea neumatica più sopra ottenuta, io ne proporrei la traduzione seguente:

---

(1) Fin dal 1895-96 (v. questa *Rivista,* II, 1; III, 231, 407), per oltre 50 melodie trovadoriche di varia natura; anzi, fino dal 1893, traducendo alcune melodie popolareggianti del sec. XII-XIII (*Musica allegra di Francia.* Parma, Pellegrini, 1893), io applicai questo principio o costituendo gruppi *isometrici* per ogni neuma, o mettendo *fuori valore* (con appoggiature, gruppetti, ecc.) quelle note che non mi parevano melodicamente *reali* ma *ornamentali* (cfr. su ciò questa *Rivista,* II, pag. 9 e III, pag. 248 nota). E lo applicai costantemente, poichè l'evidenza me ne parve dimostrata dalla necessità pratica, senza doverne lumeggiare la ragione teorica. E forse ebbi torto; questa teoria della *isometria* neumatica è ora venuta fuori come una novità importante (v. le recensioni di alcune opere in questa *Rivista,* VI, 188, 401). Non dico ciò per una pretesa di priorità che, seppur giusta, è affatto piccina di fronte alla verità o no di questa teoria: tanto più che il dottissimo autore di esse opere, l'Houdard, con ardita genialità la allarga al canto gregoriano tutto quanto; ed è questione su cui non mi sento competente. Lo dico perchè egli stesso veda se e quanto questo soccorso, più che spontaneo, della *ritmica* profana, afforzi o no la teoria stessa da lui difesa.

(2) La tonalità è decisa dal fatto che quando la melodia non trapassa il *si* naturale, esso modo di solito porta il *si* ♭. Si veda Haberl, *Op. cit.*, pag. 55, e si pensi che questa melodia è difficile avesse un'estensione maggiore, dato il carattere popolare o almeno popolareggiante del testo. E sull'uso del *primo tono* in canti profani del medio evo, si veda il Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire,* pag. 307. Paris, 1889.

A questo punto, musicalmente, il mio lavoro sarebbe compiuto. Ma questo canto modenese, per la data, pel carattere suo guerresco-popolare, ha suscitato altre e legittime curiosità; e mi par doveroso il ricercare se e quanto, a soddisfarle, possa giovare la conoscenza, or per la prima volta indagata, della sua natura musicale.

L'autore del canto, tutti ne son d'accordo, non è un popolano; *non indoctus nec sane inficetus*, lo dice il Traube; e il Novati: « certo son questi fieri versi fattura d'un dotto, d'un chierico, usato ai lunghi, fidati colloquî coi poeti sacri del Lazio; ma questa volta egli ha lasciata la cella segreta, e dallo spettacolo non più veduto d'un popolo che sorge fiero e tremendo nella vigilia dell'armi, ha tratta l'ispirazione al suo canto ». Non dunque il poeta, ma la poesia potrebbe, per l'occasione in cui fu composta, per la ispirazione che la vivifica, per le persone stesse cui era destinata, essere detta popolare. Ma fino a che punto arriva questa popolarità? Il Muratori disse questo ritmo *canendus militibus Mutinensis urbis custodibus*, e, come s'è visto, il Tiraboschi ripete quasi le stesse parole; ma è opinione, parmi, molto rischiosa a sostenere, se si intende che i soldati stessi, o a coro, o alternando il canto di scolta in scolta lungo le mura, cantassero a vicenda questi distici musicali. Perchè la poesia che il popolo fa, o si appropria, è per necessità impersonale e collettiva; qui invece la persona del poeta è continuamente in luce; è lui che

si dirige ai *milites*, lui che ricorda i classici esempi di Troia e di Roma, lui che incuora gli altri a cantare:

Vestra per muros audiantur carmina,

il canto, insomma, è un monologo vero e proprio. Ma, non potrebbe questo ritmo esser destinato a un solo cantore, una scolta sola, che col proprio canto dovesse impedire agli altri di cedere alle lusinghe del sonno? la poesia allora non suonerebbe più sulla bocca del poeta, ma di un soldato: e sotto questo aspetto potrebbe ancora esser chiamata una monodia popolare. Ma, e che bisogno aveva il *miles* di ricorrere a un clerico per questo imprestito di poesia militare? O non aveva esso i propri canti, di fattura più a lui confacente? Se l'abitudine di cantare, per alleviare la noia delle guardie notturne, non c'era, essa non sarebbe certo nata per dato e fatto di questo chierico dotto e usato coi poeti sacri del Lazio; se c'era, c'erano *a fortiori* i canti appositi, di sicuro più adatti all'indole popolana, sul modello dei quali i soldati modenesi avrebber ben saputo intonare note e parole al proposito, senza ricorrere a prestiti inverosimili; nè saprei immaginare soldati e popolani del secolo IX, in tanta commozione d'animo quale dovea suscitare la tremenda minaccia degli Unni, ricorrere, pei loro canti, al maestro di cappella come i nostri contadini e parrocchiani per l'*inno* d'occasione, o per la *lauda* nella festa del Santo. Anche nell'*Alba bilingue* c'è la scolta, lo *spiculator*, il quale: *pigris clamat: Surgite!* ma non lo faceva di certo con quelle stesse parole del testo latino, infiorate di *Phebo*, di *Arcturo* e di reminiscenze classiche (1). Però questi ritmi latini di clerici, che rispecchiano scene della vita, e

(1) Per l'*Alba bilingue* si veda lo studio del Raina, *Studj di filologia romansa*, II, 67, che giunge a non dissimili conclusioni (pag. 86-87) e cita anche questo canto modenese. Per la melodia di essa, vedi il citato mio opuscolo. Il Peiper (*Rhein. Museum*, nuova serie, XXXII, 523) ricorda un *celeuma* in cui ritorna un verso: *Heia viri! nostrum reboans echo sonet heia!* simile alla fine del ritmo modenese; ma ciò solamente in questo ritorno dell'*Heia*, che non è, come par credere il P., un neuma fisso. Nè con questo *Eia* han che fare i canti dei pellegrini di *Ultreia* e *Suseia* (v. *Romania*, IX, 45). *Eya* compare anche nella canzone latina: *Imperio Eya* citata dal Nisard (*Chants pop.*, I, 16), ed è ritornello musicato nella *Dansa* provenzale ben nota (v. questa *Rivista*, II, 21). Del resto non ha che fare con rapporti fra carmi diversi la storia di una interiezione!

canti del popolo, sono sicura testimonianza di essa poesia popolare: se non sono proprio questi i *carmina* che intonava lo *spiculator* dell'*Alba* citata, o che s'udirono, nell'agosto dell'899, in quelle paurose vigilie, su le mura di Modena, questi non solo ce n'attestano l'esistenza, ma riescono tanto più preziosi quanto meglio ne riflettano i sentimenti e la forma.

E sopratutto la forma, che nella poesia popolare è tanta parte e tanto significante de' generi poetici. La citata *Alba*, appunto per le convenienze formali dal Rajna acutamente indagate col genere lirico similare della poesia provenzale, ci permise di concludere per *la continuità di questi prodotti dell' ottocento o del novecento con quelli delle età posteriori* (o. c. p. 86). E la forma del canto modenese non è men degna d'esame. Steso in un ritmo, come dissi, essenzialmente popolare, esso ci mostra la rima o se meglio vuolsi l'omoteleutia di ogni verso, disposto in una serie senza numero fisso, insieme con la doppia frase musicale che avvince i versi impari ai pari; sicchè chiamando α e β le due parti della melodia, o la *proposta* e la *risposta* della frase melodica, avremo lo schema:

α	*a*
β	*a*
α	*a*
β	*a*
α	*a*

. . . .

che è appunto lo schema poetico-musicale che, secondo si suol affermare, era proprio delle *Chansons de geste* (1); cioè di quel genere poetico che col nostro canto spiccatamente guerresco, e rispecchiante canti popolari d'indole bellicosa, ha certo i maggiori rapporti essenziali. Il ravvicinamento è talmente lusinghiero, che merita d'esser ben discusso prima di accoglierlo come dato di fatto.

Ebbi già occasione di esporre succintamente la mia opinione sul come erano cantate le più antiche *chansons de geste* (2). Mi è parso

(1) G. Paris, *La litt. franç. au moyen-âge*, 2ª ediz., pag. 39.

(2) Nella *Note sur la musique des chansons* (Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature franç.*, I, pag. 391-92); ivi fui brevissimo, perchè dovevo occuparmi della melodia lirica, non epica.

sempre che lo schema sopra citato non debba essere il primitivo: vi è un contrasto, o meglio, una divergenza fra l'andamento melodico e la rima (elemento musicale per eccellenza), che è certo dovuta a una ricerca di finezza, a un timore di monotonia che s'è voluto evitare, ma che perciò solo svela, sia pure in grado embrionale, la riflessione artistica. Una melodia veramente primitiva in αβ, αβ, ecc. avrebbe portato con sè questa consonanza finale: *ab*, *ab*, ecc. oppure (se la parte α della melodia non era nettamente separabile dalla β) questa: *ab*, *cb*, *db*, ecc.; ma nei poemi l'assonanza finale è rimasta *-a*, *-a*, *-a*, il che indica, che le primitive melodie epiche veramente popolari erano in α, α, ecc. L'argomento è *aprioristico;* ma non può esser senza valore quello che s'intuisce a priori, quel che si sente per istinto, quando i fatti accertati, o pochi o molti che sieno, vengono tutti a confermarlo. Un fatto fuor di dubbio è il carattere eminentemente popolare della ripetizione sistematica della stessa formula melodica (1). L'altro fatto è la melodia dell'antica parodia di AUDIGIER, che è, come dissi, l'unico esempio di melodia epica a noi giunta:

Qui il *tono* (trasportando alla 5ª sotto, s'avrà anche più spiccato) è assolutamente lo stesso sul quale si basa la melodia da noi proposta del canto modenese. E questa frase melodica di AUDIGIER è compiuta: essa ha già la *proposta* e la *risposta*, uno sviluppo e una cadenza e non vi può esser dubbio che ella si dovesse ripetere tal quale su tutti i versi della *lassa* o serie. Inoltre, la formula melodica -α, -α, -α... ripetuta di verso in verso deve, come questa d'AUDIGIER, essere un tutto in sè compiuto ma la cui cadenza (appunto perchè deve riprender sè stessa) non sia così fortemente accentuata da indurre all'orecchio un senso di vero riposo; e così si spiega meglio la primitiva necessità di una vera cadenza musicale, di una vera *finale*

(1) TIERSOT, *Op. cit.*, pag. 410; dal quale riferisco, non avendo qui le opere originali del Wolf (*Ueber die Lais*) e del Coussemaker (*Adam de la Halle*), gli esempi musicali più oltre citati.

melodica, che dividesse lassa da lassa, cantata su vocali come l'*a-o* i del *Roland* o su un breve verso finale che dirò alla provenzale *biocs*. Che l'uso del *bioc*, una volta stabilito, permanesse anche in poemi la cui melodia si svolgeva di due in due versi, -αβ -αβ ecc., è naturale: ma a spiegare perchè esso si sia stabilito giova meglio la prima forma, giacchè una frase melodica lunga e nettamente distinta in due parti uguali ha già da sè su la fine della seconda parte più forte il senso di cadenza o riposo finale (1). Se infine, come pare, devono tenersi in conto i *lais*, che pur non essendo *chanson de geste*, hanno però la forma narrativa, noteremo che nel ms. del *lai de Graelent* c'è tracciato sul 1° verso il rigo musicale; ci mancano, pur troppo le note, ma, osservò acutamente il Tiersot « si cette portée a été tracée au-dessus du premier vers seulement, c'est que la mélodie dont elle était destinée à recevoir la notation, loin d'être un chant développé de vers en vers, était une simple formule qui, adoptée d'abord au premier vers, se répétait ensuite, toujours la même, sur les vers suivants ».

(1) Che l'uso epico della cadenza in fine di lassa, o su vocalizzo o su un *bioc*, si conservasse anche dove la formula melodica è in αβ, è naturale e comodo. Nessuno ha notato finora che una melodia αβ renderebbe sempre necessario che la lassa avesse numero pari di versi, perchè essendo α una *proposta* melodica, è impossibile arrestarvisi [Sia qui notato tra parentesi che nei poemi più antichi, *Ch. de Roland*, *Pélerinage de Charlemagne*, *Coronement Looïs*, almeno allo stato in cui ci son giunti, si bilanciano quasi le lasse a numero pari e dispari, il che parrebbe escludere una originale necessità di lassa pari]. Questa necessità era evitata dal vocalizzo o *bioc* finale; perchè se la lassa era pari (per es. di sei versi), si cantava:

$$\alpha\beta,\ \alpha\beta,\ \alpha\beta + \textit{biocs};$$

se era dispari, per esempio di cinque, era

$$\alpha\beta,\ \alpha\beta,\ \alpha + \textit{biocs}.$$

Così almeno è necessario indurre dalla melodia di *Aucassin et Nicolette*, che riferirò più oltre. Ivi pure (4ª ediz., da H. SUCHIER. Paderborn, 1899) le parti cantabili quasi si bilanciano tra pari (9 serie, cioè: 1, 5, 9, 25, 27, 29, 31, 35, 41) e dispari (12 serie: 3, 7, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 33, 37, 39); e la congiunzione musicale α + *biocs* è gradevole all'orecchio come l'intera αβ + *biocs*. Che se alcuno negasse che questo (che in *Aucassin* è innegabile) dovesse succedere sempre, si veda allora quanta forza in favore della mia tesi della formula primitiva -α, -α, -α ... acquista l'osservazione più sopra chiusa in parentesi, sulle tre più antiche *chansons de geste*.

Un altro, il *Lai des amants*, è assai osservabile: perchè il testo poetico ha 16 versi ottosillabi con l'assonanza *ab*, *ab*... e invece la formula melodica ha continuato -α -α, -α -α... ecc.:

E ancora sono da ricordare le conclusioni cui giunsero gli studiosi della melodia lirica medievale. E sono che le forme più semplici e primitive di strofa dovessero portare la formula melodica -α -α -α... « Je me hasarde à conclure — dice il Galino —, que d'abord tous les vers se chantaient d'après cette unique mélodie si connue et si souvent répétée: et que ce n'est que plus tard qu'on y a ajouté une mélodie pour rendre probablement la première moins monotone » (1). Per le romanze: « Je crois que primitivement ces romances se chantaient sur la même musique pour tous les vers » e in generale: « les mélodies en *-a -a -a*... sont plus anciennes que celles en *-a-b*, *-a-b* ». Ammettere questo per la lirica e non presupporlo per l'epopea mi pare che sia assurdo; tanto vero che il Galino stesso lo presuppone di fatto, e senza neppur pensare che alcune affermazioni del Fétis se anche vere non erano documentate, egli le accolse senza discuterle: « il n'y avait quelquefois qu'un sorte de formule mélodique pour des romans entiers. Aujourd'hui encore en Roumanie et en Russie on voit souvent une petite mélodie répétée pour des centaines des vers. — Primitivement la musique des poèmes entiers était en *-a -a -a -a*... et ce n'est que plus tard qu'elle devint *ab ab ab*... » (2).

Io non so se nel suo pensiero, il Galino, a queste frasi che ritornano spesso nella sua bella dissertazione: *ce n'est que plus tard*.....

---

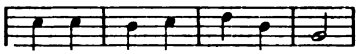
(1) T. Galino, *Musique et versif. franç. au moyen-âge*. Leipzig, Pries, 1891. La citata mia *Note sur la musique* (v. pag. 373, nota) fu stesa prima che io vedessi la dissertazione del Galino, il che avvalora le identiche conclusioni ottenute per via indipendente.

(2) Galino, *Op. cit.*, pag. 17, 26, 11, 24.

sont plus anciennes..... e simili, dia un senso puramente cronologico. Se così fosse io dissentirei molto da lui (1). E per questo io non ho usato frasi come *più antico*, *originale* e simili, ma solo la parola *primitivo*, cui attribuisco significato più che cronologico, di gradazione sociale e intellettuale; per me insomma, fino nel più alto Medioevo, l'usare nel canto popolare lo schema:

α
____________________*a*
α
____________________*a*
α
____________________*a*
. . . .

oppure lo schema:

α
____________________*a*
β
____________________*a*
α
____________________*a*
. . . .

non dipende da una successione cronologica ma da maggiore o minore istinto d'arte. Il primo schema è della grande moltitudine, il secondo dei pochi che cercano qualcosa di meglio; esso offre, sia pure in embrione, una maggiore difficoltà tecnica. Il che non toglie che l'uno e l'altro possano vivere, fors'anzi nascere, contemporaneamente, bastando a spiegare la lieve differenza tra uno e l'altro il minore o maggiore *afflatus* poetico-musicale del compositore. La prova più bella l'abbiamo appunto in questo canto modenese, che ci dà lo schema meno primitivo dugent'anni prima delle più antiche e più popolari *chansons de geste*, nelle quali è presupponibile invece l'uso dell'altro schema (2). Anche non dobbiamo credere che ciò dipenda soltanto dalla personalità del poeta; la specie del verso che si usa può inspirare una formula melodica α più facilmente che una αβ, o viceversa. Se il verso è lungo, di 10,

---

(1) Stando, ben inteso, nell'àmbito della sua e della mia dissertazione, che cioè si parli di *musique au moyen-âge!* Chè se egli allude a fenomeni e a leggi primordiali: se pensa che Adamo cantasse in ααα ... e solo *plus tard* i suoi nipoti trovassero la αβαβ ..., io sarò con lui; ma, per parte mia, rinuncio a darne la dimostrazione.

(2) Il vocalizzo finale AOI del *Roland* rende probabile nella *lassa* la formula α-α-α ...; cfr. la nota (1), pag. 756.

e meglio di 12 sillabe, la formula può trovare nell'ambito di esso il proprio svolgimento naturale, certo semplicissimo ma compiuto, come quella dell'*Audigier*. Se il verso è breve, la formula unica -α, -α, -α... deve diventare, come nel *Lai des amants*, più che semplice addirittura rudimentale; più naturale quindi è l'impulso a valicare i brevi limiti del verso e a distendere la formula melodica sul primo e sul secondo, come nel caso di *Aucassin et Nicolette*. La cui melodia non è gran cosa, ma certo più sopportabile dell'altre; e all'autore (nel Medio Evo la modestia de' poeti e dei musici era tal quale come quella d'oggi!) pareva un'assai bella cosa, come rilevasi dalla prima serie che riporto quasi intera:

E però s'intende come i due schemi si incrociassero, per dir così, nello stesso componimento; nel *Lai des amants* sul testo -*a* -*b* -*a* -*b* non si è neppur tentato di mutare la formola melodica -α -α -α...; nel *Lai d'Aalis* il tentativo è appena abbozzato e i mutamenti per ottenere la parte β sono così puerili che si sente in modo innegabile l'abitudine dell'unica e semplice formula -α -α:

Ciò non è nel canto modenese. Non solo ivi abbiamo la formula $\alpha\beta$ sopra versi omoteleutici così lunghi che avrebbero perfettamente sopportato l'unica formula α, α, α; ma musicalmente la divisione fra α e β, fra la *proposta* e la *risposta* melodica, è distintissima e perfetta.

Un'ultima osservazione, che ci conferma anch' essa nel nostro ordine d'idee. Queste melodie profane e popolari sono quasi rigorosamente sillabiche, risponde cioè *una* nota a *una* sillaba; appena in *Aucassin* c'è un solo *climacus* su *o* di *otr*. I due *lais*, e sopratutto il verso di *Audigier* e la melodia dell'*Alba bilingue*, per noi importantissima, hanno tutto il rigore sillabico delle melodie profondamente popolari. Invece, qualunque sia la traduzione che si vuol dargli, il canto modenese su 24 neumi ne ha dodici complessi: e specialmente nella parte β, su 12 neumi ce ne sono sette complessi, cioè tre di due note e quattro di tre note. Per l'*Alba bilingue*, un poco audacemente (ma dal '92 a ora, quante volte ci ho ripensato altrettante m'è parsa una *felix audacia!*) io scrivevo che « non mi stupirei che foggiando il suo ritmo pretensiosamente latino su qualche *alba* volgare, il trascrittore gli avesse mantenuta la stessa melodia popolana (1) ». Io sarei più che perplesso se dovessi ripetere queste parole per la melodia del canto modenese. Certo come pei concetti e pei sentimenti, pel ritmo e per l'omoteleutia, così anche per la musica si deve ammettere che l'autore è buon testimonio di ciò che era la poesia e la melodia popolare; egli imitava, rifaceva, se vuolsi: ma l'imitazione e il rifacimento non sono il documento genuino. A voler essere indulgenti, e anche, confessiamolo, a volere entrare nel campo delle ipotesi piacevoli e lusinghiere, giungerei a concedere ch'egli abbia presa la linea melodica del canto popolano e l'abbia ritoccata e adornata con le virtuosità proprie del clerico. È per lo

(1) Trascrissi tale melodia anche in questa *Rivista*, II, pag. 20.

N. 2.

O tu qui ser - vas ar - mis i - sta mœ - ni - a No - li dor - mi - re mo - ne - o sed vi - gi - la

meno sicuro che se i neumi complessi li traduciamo con note *ornamentali* aggiunte a una nota *reale*, e diamo al tempo la divisione *binaria* così eminentemente popolare, noi otteniamo una melodia d indole assai più volgare, nel senso etimologico della parola:

Avuto riguardo all'indole del canto modenese, e alla data di esso, confesso che avrei preferito giungere ad altre conclusioni: per esempio, se non del testo, almeno alla popolarità sicura e genuina della melodia. Così com'è, esso è uno specchio; e più lo specchio è nitido più riprodurrà limpida l'immagine e i colori di un fiore, ma la fragranza non mai. Come per la poesia volgare, così, pare, avviene della melodia veramente popolare in Italia; noi siamo nati tardi. Del che ci consoleremo pensando alle altezze raggiunte poi, nell'un campo e nell'altro. Anche nelle fole popolari, del resto, è sempre l'ultimo dei fratelli, il più piccino, quello che sposa la « figlia del Re! ».

Antonio Restori.

Jacopo Tomadini

e la sua: "Risurrezione del Cristo".

Il nome di Jacopo Tomadini non è popolare in Italia. Quanti, assistendo all'esecuzione della sua « *Risurrezione del Cristo* » nel duomo di Cividale, in occasione delle feste date colà il settembre scorso pel millenario di Paolo Diacono, avranno chiesto, con meraviglia pari all'interesse, notizia di questo insigne compositore di cui non aveano mai udito parlare, e che si rivelava ad essi per la prima volta con tutte le attrattive del genio! Credo perciò non inopportuno, in mezzo a questo risveglio della musica sacra operato dall'illustre abate Perosi, consacrare qualche pagina della nostra *Rivista* a quest'altro abate, a Jacopo Tomadini, rimasto finora sconosciuto ed obliato dai più, ma altamente ammirato ed apprezzato da quei pochi, la maggior parte stranieri, che ebbero modo di valutarne l'ingegno elettissimo e la rara tempra di musicista.

Nacque da poveri genitori il 24 agosto 1820 a Cividale, piccola e graziosa cittadina del Friuli, e seguendo la sua vocazione, divenne prete. Il canonico Gio. Batt. Candotti, maestro di cappella di quel duomo, gli diede i primi rudimenti dell'arte musicale, per la quale il giovane provava il più grande trasporto, e lo iniziò nei misteri del canto liturgico. In poco tempo il Tomadini fece tali progressi da meravigliare il suo maestro e fino dalle prime composizioni si

rivelò un'intelligenza superiore. I suoi lavori anzi differivano tanto nello stile dalle opere musicali sacre del suo tempo, che in principio fu giudicato bizzarro e stravagante. Nè poteva essere diversamente. La decadenza della musica religiosa, negli anni in cui il Tomadini scriveva, aveva raggiunto il più alto grado. La musica teatrale aveva acquistato un predominio assoluto in virtù di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e degli altri minori, offrendo al pubblico una messe di gradevoli impressioni co'suoi ritmi facili e piani, co'suoi effetti grandiosi o patetici nei quali la melodia, non sempre logicamente condotta, ma spesso suscettibile di slanci superbi, troneggiava, mentre la tecnica musicale, ridotta quasi a formole fisse, era curata quel tanto solo che bastasse a vestire la melodia senza turbarne l'andamento semplice e regolare. I classici non erano per lo più che oggetto di studio, mentre i concertisti eseguivano nelle sale con gran diletto degli spettatori, mille variazioni per pianoforte o strumenti ad arco su motivi d'opere teatrali celebri, variazioni che pullulavano da ogni banda, parecchie portando nomi anche illustri, come quelli di Thalberg e di Liszt. L'arte sacra, la musica religiosa inspirata alle migliori tradizioni, non aveva ormai che pochi e scarsi seguaci e anche questi non sempre compresi rettamente dell'indole sua particolare. L'abate Candotti, il maestro del Tomadini, autore di parecchie monografie musicali lodate, fra cui quelle *Sul Canto ecclesiastico*, *Sulla musica da chiesa* e *Sul carattere della musica da chiesa*, e di più che 500 composizioni sacre, premiato a concorsi banditi a Nancy, a Parigi, a Firenze, scriveva con facilità rossiniana, in uno stile quasi melodrammatico. Non c'era infatti più distinzione di stili; il gusto predominante nel teatro aveva invaso anche la chiesa. In un articolo della *Gazzetta Musicale di Milano*, firmato J. C., si leggono, a proposito dei compositori di musica sacra, le seguenti parole: « ..... molti di essi non fanno che imitare o copiare quanto di più seducente risuona in teatro colle forme esagerate oggidì alla moda ....., e sotto tali pseudo-composizioni mettono le parole latine ..... Il male è allarmante, ed è urgente il ripararlo (1). Inoltre si presentavano grandi difficoltà per allestire nelle

(1) Anno X, n. 31, 1° agosto 1852, pag. 136.

chiese convenienti esecuzioni, perfino nelle grandi città. « La musica vocale sacra, scrive nel 76 al Tomadini un fiorentino, il duca di S. Clemente, è da noi in molta decadenza in ispecie per mancanza di cantanti esperti. Chi sa un pochetto ed ha buona voce ed orecchio ben formato, corre al teatro dove si guadagna. Ora le Chiese sono tanto miserabili che non possono rimunerare, come si conviene, gli artisti, ed è giocoforza contentarsi degli scarti. Da ciò la necessità di scrivere *facile, melodico* ». — Ecco un'altra ragione di pervertimento artistico; la penuria di buoni esecutori, attirati dal miraggio della scena e dall'avidità di lucro, costringeva i compositori di musica sacra ad un sistema di opportunismo, il più avvilente in arte, per vincere ostacoli materiali e soddisfare ai bisogni del culto, falsando magari il proprio temperamento coll'adattarlo alle esigenze di una imperiosa necessità.

Contro questa decadenza cercavano di lottare alcuni periodici speciali italiani e stranieri; come il *Palestrina* di Roma, *Le Chœur* di Nancy, *La Maîtrise*, il *Journal des Maîtrises* e l'*Union Chorale* di Parigi. Trattavano sopratutto di musica sacra, bandivano spesso concorsi a premio, e alcuni pubblicavano le composizioni premiate. Ma la maggior parte di essi non ebbero lunga vita poichè mancava l'incoraggiamento da parte del pubblico che non era ormai più abituato a gustare ed apprezzare la vera musica sacra.

Quando Jacopo Tomadini, che oltre all'essere arpista, violoncellista e pianista eccellente, toccava l'organo con rara perfezione, sostituì poco a poco il Candotti, suo maestro, in quest'ufficio nel duomo di Cividale, fu da principio acerbamente criticato, poichè, seguendo la inspirazione sua, altamente religiosa e severamente classica, rovesciava quanto eran soliti a fare i suoi predecessori, ed ebbe a lottare con l'indifferenza e quasi con lo spregio in che si mostrava di tenere le sue composizioni. Egli pensava ad una riforma della musica ecclesiastica così basso discesa e così difforme nello scopo e nel sentimento. Meditò lungamente sui classici tedeschi e sui nostri; Bach Haendel Mozart Haydn, passarono poco a poco nel suo spirito e formarono il fondo della sua educazione artistica, cosicchè giunse ad improvvisare sull' organo con sorprendente facilità canoni e fughe, lontane da una servile imitazione scolastica e aventi il pregio principale della chiarezza. Ma per procedere ad una seria

riforma comprese che bisognava fare anche di più; risalire cioè a quello che era stato il perno dello sviluppo ulteriore della musica sacra, cioè alla tonalità antica. Carlo Gounod scriveva nel 1832, « che la conoscenza e la pratica del *canto fermo* è il segreto dell'educazione musicale dei grandi compositori e dei grandi cantanti... la chiave della più alta e più feconda iniziazione nella scienza dell'armonia e della grandezza della melopea ». L'identico concetto era stato formulato quarant'anni prima, dal Nostro, il quale, datosi tutto a questo studio, non risparmiò nè cure nè veglie, pescando nell'antico e famigliarizzandosi perfino coll'interpretazione delle *neume*. — E divenne così erudito sotto questo rapporto, che negli ultimi anni della sua vita, in sul finire del 1881, dettò un saggio in forma di dialogo sulla tonalità antica, che brilla di scienza profonda coadiuvata da una lucida esposizione. Questo saggio non fu mandato alle stampe ed è posseduto dal maestro Vittorio Franz, allievo del Tomadini. Un cenno su quest'opera, gelosamente custodita dal suo proprietario, lo trovo pubblicato in due numeri del *Forumjuli*, giornale di Cividale, del 30 aprile e 7 maggio 1892, per cura dell'avvocato Giuseppe Comelli. L'egregio autore ne fa un rapido riassunto e dice che il lavoro è diviso in due parti; la prima tratta di ciò che riguarda la melodia, la seconda di quello che riflette l'armonia. Il Tomadini dimostra che la tonalità antica si basa sulla scala diatonica dalla quale derivano i *modi* o *toni*, composti ciascuno dalla unione di un *pentacordo* con un *tetracordo*, e distinti in *autentici* e *plagali*, e fa l'analisi del carattere melodico ed armonico di ciascun *modo*, illustrandola con esempi. Prova che nella tonalità antica non è solamente l'armonia che caratterizza il grado di una scala, bensì la melodia, poichè l'armonia manca di proprietà distinte che caratterizzino il grado. Espone quindi le varie forme di composizioni che si possono scrivere in questa tonalità, comprese sotto il nome di *falsi bordoni*, delle quali la più usata è quella che toglie a guida di una intera composizione sacra, una frase del canto fermo, e raccomanda lo studio degli autori del secolo XVI, e massimamente delle opere di Giovanni Pier Luigi da Palestrina. Il Comelli, confrontando il *Dialogo* del Tomadini col « *Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* » del padre G. B. Martini, trova che « se il lavoro del Martini supera il *Dialogo* per copia e varietà

di esempi, gli rimane di certo inferiore nella parte teorica » poichè « invece di dedurre sinteticamente le regole generali dai varî esempi, ama meglio notarle alla spicciolata ogni qual volta gli occorrono, oscuramente ravvolte in molta retorica e talvolta in dissertazioni estranee al soggetto del trattato stesso ».

E i lavori che il Tomadini a poco a poco produsse, stanno a dimostrare la profonda erudizione acquistata sotto questo rapporto. Nel 52 ottiene il premio della medaglia di bronzo e d'un volume d'opere di grandi maestri, *ex aequo* col sig. Luigi Liché direttore della Società filarmonica di Strasburgo, dalla Società di musica religiosa di Nancy, per alcune composizioni sacre, che furono giudicate dai maestri Adam, Deutsch e Savard. Nel 54 la medaglia d'argento dalla stessa Società per una messa a tre voci con accompagnamento d'organo. Nel 55 la *Gazzetta Musicale di Milano* (1) pubblica un *Cantico* e un *Salmo* di S. Francesco d'Assisi musicati da lui, pei quali la critica ha parole di lode schietta e sincera. Nel 58, sempre a Nancy, consegue il premio d'onore per un Inno in *Conceptionem Immaculatam beatae Virginis Mariae*, dato alle stampe dal giornale di musica religiosa « *Le Choeur* ». Nel 63, il 2° premio dall'*Union Chorale* di Parigi per una Messa a 4 voci d'uomini senza accompagnamento, stampata in seguito dall'editore E. Répos, intorno alla quale è dato il seguente giudizio: « Pour retrouver la facture qu'on doit admirer dans cette œuvre distinguée, il faut remonter aux maîtres de l'école italienne des XVII et XVIII siècles. Toutes les parties sont écrites avec une pureté extrême, et les détails d'un délicatesse et d'une perfection infinies. L'accentuation et le respect du texte latin sont conscientieusement observés; c'est une œuvre capitale et qui demande une exécution très soignée » (2). Nel 64 il Tomadini scrive l'oratorio « *La Risurrezione del Cristo* » da lui intitolato *Cantata*, di cui parleremo più diffusamente in seguito, per un concorso bandito a Firenze dal duca di S. Clemente, ed ottiene il primo premio su quattordici concorrenti, fra i quali l'illustre Antonio Bazzini. Nel 69 viene premiata a Firenze una sua *Messa ducale* a 3

---

(1) Anno XIII, n. 48, 2 dicembre 1855.

(2) *L'Union Chorale*, anno II, 1863, pag. 98 e segg.

voci con organo ed orchestra scritta per commissione dello stesso duca di S. Clemente, e a sue spese pubblicata presso l'editore Berletti di Firenze, intorno alla quale il *Palestrina* di Roma esprime il giudizio seguente: « Moderazione nei preludî e tranquillità nel canto, semplicità ammirabile negli strumenti che sempre cantano, sebbene con diverso disegno, espressione bene intesa nel senso della sacra prece, unità di pensiero, buona ed esatta disposizione delle parti, elegante varietà, formano un assieme di musica sacra che ai nostri dì invano si cercherebbe..... ». E nel *Napoli Musicale* del 6 luglio 1869 (1), a proposito di un mottetto « *O salutaris hostia* » a 8 voci, pubblicato dal Venturini di Firenze, si legge: « Sono 8 parti reali che si propongono, si rispondono, s'imitano, s'intrecciano, si armonizzano mirabilmente... e tutto ciò esposto con una chiarezza e con una simmetria di effetti e di frasi che desta la più profonda ammirazione ».

Oltre a questi lavori, scritti per partecipare a concorsi, o mandati a giornali, il Tomadini ne compose moltissimi altri, la maggior parte rimasti inediti, pei bisogni della sua chiesa, o per soddisfare al suo prepotente istinto artistico, fra i quali notevolissimi un grandioso *Miserere* a tre voci con accompagnamento di quartetto d'arco ed organo, e i *Fioretti* o *Cansoncine* pei mesi di maggio e giugno, dettati negli ultimi anni della sua vita. Circa 300 sono le opere del Nostro, conservate nel Monastero delle monache di Cividale, e di esse sono proprietarî gli eredi del Maestro. Devesi notare che il Tomadini non scrisse mai per grande orchestra. Anche nelle sue opere maggiori, oltre il quartetto a corda ed i legni non adopera che le trombe ed i timpani. E ciò per due ragioni: la prima perchè egli riteneva disdicevole alla serietà della musica sacra l'abuso degli ottoni, e sapeva cavare anche con pochi strumenti, magnifici effetti di sonorità; la seconda perchè, come abbiamo già rilevato, le condizioni miserevoli delle chiese non permettevano un largo sfoggio di esecutori. Basti il dire che in certe composizioni vocali, accompagnate dall'organo, gli archi erano rappresentati dal solo contrabasso per facilità di esecuzione. Il Candotti e il Tomadini scrissero

(1) Anno II, n. 13, pag. 3.

parecchie cose adoperando questo sistema, che aveva, se non altro, il merito di rafforzare i bassi, determinando il tempo con più sicurezza.

***

A proposito del *Cantico* e del *Salmo* di S. Francesco d'Assisi, che furon messi in musica dal Tomadini, come abbiamo più indietro accennato, la *Gazzetta Musicale di Milano* (1) scrive: « Questo saggio sarà accolto con favore da ogni vero amatore dell'arte, principalmente poi da coloro che, conoscendone la storia, e perciò le diverse sue evoluzioni, potranno ammirar nell'autore il raro ingegno d'isolarsi per così dire, da ogni musica del giorno, retrocedendo sino a quella di più secoli addietro ».

Chi abbia conosciuto il Tomadini vivente, e l'indole sua squisitamente ascetica, che contribuì a dare un'impronta speciale al suo lavoro artistico, sa che il pregio d'isolarsi da tutto ciò che si componeva ai suoi tempi (quantunque se ne tenesse al corrente, mercè i doni di primizie musicali fattigli dai suoi mecenati, e gli acquisti proprî), non era dovuto a calcolo o a riflessione, ma era un prodotto naturale del suo temperamento a cui si atteggiava senza sforzo, poichè sentiva in sè stesso che non avrebbe potuto fare altrimenti. « La vera musica da chiesa è solamente quella che solleva l'anima da questa terra e la rende più atta ad innalzarsi in preci verso l'Onnipotente donatore di ogni bene. Questo scopo si ottiene colla musica inspirata dal vero timore di Dio, ai sommi ingegni dell'arte musicale ». Tali parole di A. Kraus, scritte nel 70 (2), calzano opportunamente a proposito del Tomadini. Il modesto prete era un sacerdote nel senso più vero e più alto che si attribuisce a questa parola. Egli coltivava l'arte per maggior gloria del Tempio; estrinsecava nelle note quella fervente pietà che aveva informato fin dall'adolescenza la sua vita, poichè la sola vocazione lo aveva chiamato ad esercitare il suo ministero. L'ingegno elettissimo lo condusse per la via migliore al perfezionamento artistico; l'animo, schivo da passioni

(1) Anno XIII, n. 49, 9 dicembre 1855, pag. 1.
(2) *Napoli musicale,* anno III, n. 21-22, pag. 1.

mondane, e perduto nella contemplazione della felicità suprema, di Dio, lo tenne lontano da tutto ciò, che a suo vedere, avrebbe potuto falsare l'indirizzo della sua mente. Perciò egli rifiuta un posto di collaboratore e di organista a Parigi, offertogli dal celebre Danjou, maestro a Nôtre Dame e direttore della *Revue de Musique;* la carica di maestro di cappella di S. Marco in Venezia, dopo la morte del Buzzola; del Duomo di Milano, dopo la morte dei maestri Boucheron e Quarenghi, della basilica del Santo a Padova, di una basilica di Roma; accettando soltanto il diploma di maestro di cappella onorario della Congregazione Pontificia e dell'Accademia di S. Cecilia.

Nel comporre metteva tutta l'anima sua; quando aveva scritto, non si curava quasi più del suo lavoro, per la preoccupazione costante di far sempre cose migliori. La maggior parte dei manoscritti delle opere del Tomadini, che ora si conservano, si debbono alle premure solerti del suo maestro, il Candotti, il quale, riconoscendo la superiorità del suo allievo, si studiava sollecitamente di raccogliere e copiare ciò che forse, senza le sue cure, sarebbe andato indubbiamente perduto. Questa noncuranza pei prodotti del suo ingegno era anch'essa un portato naturale dell'indole del Tomadini. L'arte che coltivava non doveva servire che a nobilitare la missione di cui era rivestito; gli onori, il guadagno non avevano influenza sul suo spirito; la sfera in cui egli intellettualmente viveva era troppo serena, troppo elevata, troppo lontana da ciò che forma l'orgoglio e la felicità degli altri uomini. Ai concorsi che più indietro abbiamo ricordati, non avrebbe presa parte, se non fosse stato spinto e spronato a farlo dal Candotti, che, nutrendo per lui un'amicizia fraterna, godeva del suo successo come di un successo proprio, mentre si compiaceva di veder riuscire un allievo che egli aveva amorosamente istruito.

Il Tomadini adunque coltivava l'arte per l'arte, e questa abbelliva l'aurea semplicità della sua vita, occupandogli le ore, non troppe, di cui poteva disporre dopo aver adempito alle molteplici mansioni del suo ministero. Non lasciò la tranquilla dimora di Cividale che rarissime volte e per pochissimi giorni e soltanto in via eccezionale, cioè quando non poteva esimersi dal recarsi a dirigere l'esecuzione delle sue opere premiate o quando veniva incaricato dal Capitolo di

qualche delicata missione. Nell'occasione di un viaggio fatto a Roma potè avvicinare il celebre F. Liszt, che allora risiedeva colà, il quale, in una lettera diretta a J. d'Ortigue, direttore del *Journal des Maîtrises*, in data del 28 nov. 1862 (1), dove ricorda le persone con cui amava conversare di musica religiosa, dice: « Je te citerai un ecclésiastique d'un mérite distingué et d'un savoir au dessus de l'ordinaire: M. l'abbè J. Tomadini, fixé à Cividale en Frioul... Je causais avec lui à fond sur les matériaux et documents du chant grégorien, dont il a fait une étude spéciale... ». In seguito il Tomadini conservò la relazione fatta coll'illustre musicista, il quale gli diresse parecchie lettere piene di deferenza, esprimendo il vivo desiderio di rivederlo per intrattenersi con lui di cose musicali. Il 22 novembre del 62, gli scrive: « Vous savez que je fais un très sincère cas de vos travaux de composition religieuse et désirerai que vos belles facultés musicales produisent tout leur fruit » rimproverandolo con queste ultime parole di voler rimanere lontano da ogni centro artistico, malgrado le ripetute offerte di cariche decorose venutegli da cappelle di importanti città. Il Liszt era stato tocco dalle facoltà superiori d'animo e di mente del modesto abate, e in quegli ultimi anni della sua vita in cui, colpito dalla sventura, cercava nella religione un conforto e un sollievo, avrebbe amato di avere al suo fianco un uomo come il Tomadini che all'elevatezza artistica univa un cuore d'apostolo. In una lettera del 28 ottobre 64, con la quale gli richiede la messa premiata nel 63 dall'*Union Chorale* di Parigi, mentre lo incoraggia a venire a Roma, conoscendone i gusti poeticamente semplici, prosegue: « Je vous conduirai dans l'oratoire qui touche à ma chambre de travail, et vous montrerai la sainte pauvreté de la petite église du Rosario ». (Il Liszt era ospite del P. Verda, curato di quella parrocchia). « En fait de musique on n'y entend que psalmodier le litanies de la Vierge par les jeunes filles... mais elles m'émeuvent profondément ».

Il ritratto del Tomadini è scolpito elegantemente in un opuscolo dell'avv. Carlo Podrecca pubblicato nel 1883 (2), e da questo, col

(1) *Journal des Maîtrises*, anno I, n. 12, pag. 93-94.

(2) *Mons. Jacopo Tomadini e la sua musica sacra*, pag. 19 e segg. Cividale, 1883, Tipogr. Fulvio.

permesso del chiarissimo autore, tolgo i seguenti brani: — « Aveva aspetto e modi che lo facevano parer nato gentiluomo: la spaziosa fronte era incorniciata da una zazzera ravviata dietro le orecchie, gli occhi scrutatori difesi sempre dagli occhiali, la voce flautata, le dita bianche come gli avorî della tastiera su cui scorrevano; snella e piuttosto alta la statura; non camminava, come avvertì un di lui ammiratore, ma incedeva. Vestiva accuratissimo, portava con distinzione la croce e le altre insegne canonicali, nelle solennità di qualche Santo voleva la sua magra minestra in porcellane Ginori regalategli dai suoi mecenati toscani; si circondava di quadri e di altri oggetti d'arte.

Il santuario delle sue ispirazioni si componeva di due stanzuccie; la prima ridotta a cappella, dove celebrava o serviva od ascoltava la messa, quando non poteva uscire; la seconda era il suo studiolo, divenuto anche camera da letto durante la sua lunga malattia. Bisognava vedere come nello spazio di pochi metri l'ingegnoso maestro aveva saputo crearsi tutti i suoi comodi.

La stessa cura ordinata il Tomadini impiegava nelle opere dello spirito: le sue lettere... erano cesellate; titoli e dediche delle sue composizioni, per lo più in latino, riuscivano d'un'eleganza e precisione rare, ed una volta che non trovava la parola appropriata per indicare certi strumenti a corda, ricorse subito al Vallauri; nell'ultima malattia, non potendo prender parte alla devozione del mese di maggio, s'impose di musicare ogni giorno una canzonetta in onor di Maria, e la scriveva nitidamente su foglio distinto e preceduta da una lettera miniata, copiata dai codici dell'archivio capitolare.

Volle restar povero come era nato... Nell'ultima sua malattia, un senatore del regno, conoscendone i cresciuti bisogni, gli spediva lire duecento col delicato pretesto di saldare un vecchio debito dimenticato; un deputato gli mandava il suo medico e vini generosi; per capo d'anno il ministro Baccelli gli faceva pervenire lire trecento, scusandosi di non poter dare di più e quanto egli meritava. Un'augusta signora ordinava che gli fosse pagata altra egregia somma, quasi in memoria delle emozioni da essa provate nel 1855 nella cappella imperiale di Praga, sentendo i responsorî della Settimana Santa da lui musicati e colà ritenuti un capolavoro del genere.

Di una mente cotanto superiore, era d'un'umiltà senza pari: con-

fessava quello che non sapeva, amava di essere corretto, ricorreva volentieri per consiglio. Cogli allievi, egli grandissimo, tornava ai primi rudimenti musicali e si faceva piccolo cogli imperiti esecutori delle sue opere sublimi. Ospitale, non esitava un momento a troncare a mezzo la sua ispirazione per ricevere qualunque e su tutti esercitava quel fascino che dà il genio e l'apostolato di una grande missione.

..... Il Tomadini fu strettamente religioso; all'ispirazione si preparava colla preghiera; come Dante, si ascrisse al terzo ordine della penitenza di S. Francesco. Mezzo ammalato, compiè nel settembre 1880, a spese di devote e caritatevoli persone, il pellegrinaggio in Francia alla Cappella della Madonna di Lourdes; e finchè non ve lo obbligavano i medici, non assaggiò vino. Flagellava le sue carni già emaciate e portava il cilicio.

Tanto rigido con sè stesso, usava carità evangelica col suo prossimo. Perciò aveva ridotto, colla ferrea volontà, il suo temperamento irascibile ad un'olimpica calma e soleva dire che bisogna tenere in sè i dolori per non addolorare gli altri. E quando gli si narrava che taluno era caduto in fallo grave, emetteva la pietosa sentenza « l'uomo è fatto sanabile ».

Il Tomadini esercitò la sua maggiore attività artistica negli ultimi anni della sua vita, quando, minato da una malattia di cuore, doveva tenere costantemente il letto. Scriveva sempre, persino la notte durante la quale non poteva trovare riposo, con una scrittura nitida ed elegante, scevra da pentimenti. E la morte lo sorprese la sera del 21 gennaio 1883, mentre stava musicando il Salmo: *In exitu Israel de Aegypto...*, che forma parte di una raccolta di otto Salmi per tre voci con accompagnamento di quintetto d'arco, timpani ed organo. Il lavoro non è finito, ma rimane uno schizzo della chiusa sul quale si può ricostruire il pensiero dell'autore.

Una semplice lapide, posta sulla facciata della casa abitata dal Maestro, ricorda ai posteri la memoria di quell'uomo, che lasciò nelle sue opere un durevole monumento. E se è vero che al genio, tosto o tardi è resa giustizia, ciò che ora è sepolto nella polvere degli scaffali, deve venire presto alla luce pel decoro della patria e dell'arte.

*
* *

Veniamo ora all'oratorio « *La Risurrezione del Cristo* » eseguita splendidamente lo scorso settembre a Cividale sotto la direzione del chiar.[mo] maestro Enrico Bossi, direttore del Liceo Marcello di Venezia. Questo lavorosi stacca, quanto al genere, da tutti gli altri lavori del Tomadini, poichè non è di carattere strettamente chiesastico. Nel 1863 il duca di S. Clemente di Firenze, che più sopra abbiamo nominato, egregio dilettante di musica religiosa, e caldo ammiratore del Tomadini, bandì un concorso fra i musicisti italiani per un oratorio, parafrasi della Sequenza di Pasqua, di cui i versi furon fatti dal poeta fiorentino Vincenzo Meini. Era dato tempo ai maestri di spedire le opere loro sino al 31 dicembre 63 ed era indicato il numero e la qualità degli istrumenti e delle voci, richiedendosi espressamente una composizione di carattere grandioso e di stile classico. Era stabilito un premio di 20 napoleoni per quella delle composizioni presentate che dal R. Istituto musicale di Firenze verrebbe giudicata la migliore; l'esecuzione di essa sarebbe fatta a spese del duca stesso. Ecco intanto la parafrasi del Meini che rispecchia nella sua arcadica acquosità il gusto melodrammatico dell'epoca:

Coro di fedeli

Inni si sciolgano
Risuonin canti
al Dio fortissimo
al Re dei Re,
che i nostri a frangere
ceppi pesanti
Augusta Vittima
se stesso fè.

*
* *

Noi del Cristo fedele drappello
celebriamo la gloria del Prode,
noi la greggia del Mistico Agnello,
all'amore ai suoi doni diam lode.
Ei l'Agnel cui peccato non giunse
a gran prezzo l'ovil ricomprò.
Egli, il Figlio, in amor ricongiunse
l'uom superbo che al Padre peccò.

*
* *

Morte e vita, miranda tenzone,
han pugnato in duello final;
della vita il gran Duce, il Campione
era spento ed or vive immortal.

*
* *

Ma tu per la via
che or ora corresti,
Maria, che vedesti?
Deh parla, Maria,
favella, t'affretta
l'arcano a scoprir;
favella, o diletta,
ne tarda l'udir.

Maria

Io del Cristo ho rimirato
il sepolcro scoperchiato.
Io l'ho scorto, Egli è risorto

tutto luce e tutto gloria,
testimon di sua vittoria
furon Angeli del Ciel.
Di stupor lieta e tremante
io li ho visti al monumento,
era folgore il sembiante
era neve il vestimento.
Di quel Forte più che morte
il sudario ho visto ancor
e le bende invano attorte
dove giacque il mio Signor.

Coro di fedeli

Benedetta, che gran sorte
ti serbava il tuo Signor!

Maria

Sì, mio Signore è Cristo,
Egli la mia speranza.
Risorse ed io l'ho visto,
e in Galilea sua stanza
voi tutti preverrà.

Coro di Angeli

Sì, Cristo, è vero,
di tomba uscì,
tanto mistero
Dio sol compì.

Coro di fedeli

Sciogliam, fratelli, un canto,
al Giusto, al Forte, al Santo!

Coro generale

Alleluia, il risorto Signore
le catene di morte spezzò.
Alleluia, il gran Re vincitore
col suo braccio se stesso salvò.
Sommo Re, dona grazia e favore
al tuo popol che in Te confidò.

Gio. Batt. Candotti in una lettera del 7 febbraio 1864, diretta a don Francesco Venturini, colla quale gli partecipa la vittoria del Tomadini, scrive che egli sentì poca voglia di aspirare a questo concorso: in primo luogo perchè si trattava di un solo premio ed era difficile il conseguirlo, in secondo luogo perchè, avendo composto sempre su parole latine, non si trovava a suo agio di fronte ad un testo italiano, « in terzo luogo, e quello che più monta, dice, veniva espressamente richiesta una composizione di carattere grandioso e di stile classico, e il mio stile, se ha un po' di facilità e di naturalezza, sono queste le sole doti di cui possa vantarsi. Animai per altro Tomadini a concorrere, ben conoscendo che egli ha una grande potenza in quel genere che dal programma veniva richiesto. Egli vi si mise ai primi di novembre e il giorno precisamente di Natale terminò il suo lavoro, il quale (per dirla adesso che l'affare è deciso), da una rapida scorsa che gli diedi... mi parve tale che difficilmente, secondo me, altri avrebbe potuto in quel genere far meglio. Pareva scritto da Haendel, i cui oratorî egli aveva presi a modello ».

Queste parole che fanno onore alla rettitudine e alla coscienza artistica del Candotti, il quale, non conoscendo nè invidia nè gelosia, s'inchinava al merito e riconosceva la superiorità di un allievo in cui aveva posto tutto il suo orgoglio, ci mostrano che il Nostro in brevissimo tempo condusse a termine un lavoro, che, oltre alla ispirazione elevata, racchiude una tecnica laboriosa e dottamente svolta.

Il 28 gennaio 94, il Candotti riceveva una lettera del duca di S. Clemente che diceva: « Tomadini ebbe ieri a sera il premio. Lo spartito suo era segnato col n. 12 (erano quattordici i concorrenti). Esso fu vivamente contrastato dallo spartito n. 3. Finalmente il 12 vinse, e fu stabilito dare al 3 un *accessit*, al quale per altro ho voluto aggiungere altro minore premio di napoleoni otto. Aperta la scheda fu conosciuto essere opera del celebre violinista Bazzini », — Non fu piccola soddisfazione pel Nostro aver avuto a competitore un eletto musicista come il Bazzini, e averlo superato nella gara, poichè tutti conoscono il merito di quest'ultimo, e la sua tendenza speciale pel genere classico-sacro, nel quale eccelle con un capolavoro: *il Saul*.

Nell'aprile del 64 fu eseguita la *Risurrezione del Cristo*, e all'esecuzione accuratissima assistettero i più distinti maestri. I cori si componevano di venti donne e diciannove uomini, e l'orchestra d'una trentina di professori, diretta dal Giovacchini; contemporaneamente fu dato l'oratorio del Bazzini.

Il giornale: *La società del quartetto* di Milano (1), riportandolo da un supplemento del *Boccherini* di Firenze, offre il sunto della relazione del concorso, da cui tolgo i seguenti brani:

« L'abate Tomadini ti si mostra meditativo e profondo musicista. Usa forme austere e castigatissime; il sentimento religioso è quasi come il dominatore della scienza molta del Tomadini, e par quasi geloso di non fargli prevalere la piacevolezza. Direi quasi che la qualità d'ecclesiastico primeggi sull'artista.

Fin dal preludio del suo lavoro si scorge il suo principale intendimento. Infatti lo apre col canto liturgico della sequenza: e dai vio-

(1) Anno I, n. 2, pag. 14.

loncelli che lo muovono, lo svolge con meraviglioso magistero in contrappunti bellissimi a parti reali; prima con tutto il quartetto a vicenda, indi col pieno dell'orchestra.

Questo pezzo solo chiarisce un grande maestro.

Il secondo pezzo è una fuga meravigliosa alla maniera dell'Haendel: vi trovi la scienza, il gusto, la grandezza e l'effetto.

Anche il terzo pezzo è degno d'un grande scrittore; e il canto leggiadrissimo dei violini che alla fine attacca il pezzo che segue: *Ma tu per la via...* è di un gusto, di una finezza incantevoli. Segue il *racconto di Maria* che ha di bei squarci, e che nell'accompagnamento è sempre condotto con amore e con eleganza somma.

..... I due campioni hanno valorosamente lottato nell'arringo medesimo, e in bella gara si son disputati con ingegno diverso la palma. Il Tomadini ha sfoggiato, col sussidio d'un'arte profonda, un profondo sentimento religioso, dando al suo lavoro un colorito giusto, uniforme e severo.

Il Bazzini ha sparso il suo di tinte graziose e di linee elegantissime, alterando qualche volta il fondo del quadro.

Il Tomadini, col magistero delle armonie espone riverente la propria fede e la trasfonde; il Bazzini la narra e la abbellisce.

Il Tomadini identifica il sentimento religioso con l'arte, il Bazzini esplica quello con questa.

Che se al Tomadini può attribuirsi onore di uno stile più vigoroso e più originale, al Bazzini si dee quello di una sicura destrezza e di un'attraente eleganza; talchè se il primo, col parlare più all'intelletto che al senso più s'accosta al sublime, il secondo coll'impadronirsi del senso e della fantasia, meglio si cattiva la moltitudine e più diletto va generando ».

E l'*Union Chorale* di Parigi (1) scrive annunziando il premio riportato dal Tomadini: « Nous avons appris cette nomination avec d'autant plus de plaisir, que nous y avons trouvé la consécration d'un noble et vrai talent que notre savant aréopage musical avait déjà révélé au monde de la musique sacrée ».

Il Liszt, anch'egli, in lettera del 14 luglio 67 si congratula col

---

(1) Anno II, pag. 368.

Tomadini: « Votre cantate, la *Risurrezione del Cristo*, est une œuvre sérieuse, valable, élevée; ce que j'ai aprécié surtout c'est son caractère soutenu et véritablement religieux. Il se manifeste avec dignité et grâce tout ensemble, par la savante contesture du style harmonique et fugué, joint à l'expressive et noble attitude des mélodies.

« En décernant à cette œuvre le prix de concours des Maîtres italiens, les juges de Florence ont fait preuve d'un gout éclaire qui les honore. J'aiouterai seulement aux éloges que mérite votre partition, le vœu qu'elle se propage de plus en plus moyennant des exécutions convenables et fréquentes ».

E l'esimio critico prof. Biaggi nella *Nazione* di Firenze del 28 aprile 64, giudica l'opera così: « due pregi veramente meritevoli di attenzione e di studio si riscontrano nel lavoro del signor Tomadini; il modo cioè con cui seppe nei canti *a voce sola* mantenere il colorito e l'andamento dello stile assunto, mentre negli scrittori contrappuntistici anche i più celebrati, si notano in questi casi stridentissimi distacchi; ed il savio accorgimento con cui accoppiò a forme ed a cantilene, che sentono caramente di antico, gli effetti di sonorità, quasi tutti moderni, che gli offriva l'orchestra ». — E conclude: « se il Bazzini colla sua pregevole composizione lasciò la questione, in quanto alla musica religiosa, nei precisi termini in cui l'aveva trovata, il Tomadini, in contrario, non ha pensato ad altro che a trovare un buon principio ed un buon criterio direttivo. Egli rinunciò a tutti quei mezzi di effetto che avrebbe potuto facilmente aver sottomano; s'è cacciato nel forte delle difficoltà... con un passo ardito nella scoperta via di un temperamento fra le forme rigorose del contrappunto, che provvedono a mettere in salvo la dignità e il decoro della casa di Dio, e il linguaggio dell'arte, che sappia e valga a cattivare i sensi degli uomini di oggi e parlare al loro cuore ed innalzare le loro menti ».

Il duca di S. Clemente oltre al premio in danaro rimessogli « non en titre de payement de votre très belle et très savante musique, mais comme un témoignage de mon estime et de mon amitié » (1) com'egli si esprime, regalò all'autore una copia delle parti dell'ora-

(1) Lettera dell'11 giugno 1864.

torio, dopo aver curato quella da depositarsi nell'Archivio dell'Istituto Musicale di Firenze, reclamando per sè l'autografo della partitura. E inoltre, a sue proprie spese, fece stampare il lavoro presso l'editore Berletti, e ne inviò venticinque copie al Tomadini. Ora la proprietà artistica della *Risurrezione del Cristo* spetta all'editore Giulio Ricordi di Milano.

Fatta così la storia di quest'opera che dal 64 in poi non era stata più eseguita, esaminiamola in se stessa. Si compone di 8 pezzi: quattro cori importanti, un piccolo coro *parlante* ed un quartetto vocale per voci maschili e femminili, e due a soli per soprano; il tutto preceduto da un preludio. L'orchestra consta del quintetto a corda a cui sono aggiunti i flauti, gli oboi, i clarinetti, i fagotti e i corni. I timpani compaiono nel primo e nell'ultimo coro e le trombe solamente nell'ultimo.

Dopo sei battute in tempo *andantino*, il preludio svolge il canto liturgico della *Sequenza di Pasqua*, affidato alle viole e ai violoncelli:

Questa frase è ripetuta alla quinta superiore dai secondi violini, mentre le viole sole eseguiscono un bellissimo contrappunto; passa poi ai primi, accompagnati da tutto il quartetto a corda, per ritornare ai bassi; e qui entra tutta l'orchestra, e i violini primi riproducono superiormente il contrappunto già accennato dalle viole, con un notevole crescendo di sonorità. Questa è la prima parte del preludio; la seconda si appoggia al seguente tema:

che col suo carattere di grandiosa semplicità, forma un efficace contrasto col primo tema liturgico. Il suo svolgimento conduce alla chiusa del preludio, dove ricompare, in un ritmo più largo, un brano della frase iniziale del canto fermo:

e il pezzo risolve con la cadenza perfetta di *la maggiore.*

Segue il primo coro, sulle parole: *Inni si sciolgano...*, un *allegro* in tempo $\frac{4}{4}$. I contrappunti e le imitazioni sulle quali è condotto sono di molto effetto. Esordisce col tema:

La musica, senza venir mai meno alla serietà, interpreta con grande slancio il concetto espresso dalle parole.

Il secondo coro, sulle parole: *Noi del Cristo...* è di stile essenzialmente fugato. Dopo poche battute d'introduzione, affidate agli archi, i bassi attaccano il *soggetto* della fuga:

Allegro non tanto (♩ = 88).

Buone progressioni armoniche contenute nell'interessante *episodio*, conducono alla ripresa del *soggetto*, fatta dai soprani, in *re maggiore;* quindi, mediante alcune misure dell'orchestra, lo svolgimento della fuga è interrotto, e segue un intermezzo di stile contrappuntistico il di cui tema però è quello stesso della fuga sulle parole: *Ei l'Agnel cui peccato non giunse...* Qui le voci sono accompagnate dal solo quartetto a corda. Giovandosi poi dell'*episodio* già svolto e modificandolo in qualche parte, si ritorna alla fuga nella sua primitiva esposizione. Dopo lo stretto e la chiusa, gli archi soli concludono, riproducendo le poche battute d'introduzione. Questo pezzo, di colorito e fattura strettamente classico, brilla sopratutto per l'assenza di ogni pedanteria e riesce di un'efficacia notevole.

Ma veramente splendido è il terzo coro sulle parole: *Morte e vita miranda tenzone...* L'orchestra preludia con alcune marziali battute in tempo *allegretto sostenuto*, e i tenori e i bassi, rinforzati dalle viole e dai violoncelli, attaccano il seguente motivo:

che ha un'impronta maschia e decisa. Entrano quindi le altre parti vocali e tutta l'orchestra a darne lo svolgimento melodico che si arresta al verso: *Han pugnato*, ecc., e qui apparisce un secondo motivo, che incomincia *sottovoce:*

incalzando poco a poco sino al *fortissimo*. Ritorna nuovamente la frase iniziale, affidata questa volta ai soprani e ai contralti, ma con una spezzatura fra la tesi e l'antitesi, che si alternano tra loro con alcune battute inspirate al secondo motivo. Quindi, la tesi della frase iniziale stessa è ripetuta in forma di *canone* alla 5ª superiore, da tutte e quattro le voci, sulle parole: *Della vita il gran duce:*

fino al *decrescendo* indovinato, che interpreta logicamente le parole: *era spento.* Al *decrescendo* è contrapposto un *forte* improvviso e non meno logico, sul verso: *Ed or vive immortal.* Quindi, ripigliando dal *canone* in poi, in diversa tonalità, si giunge alla chiusa del coro, che ricorda il secondo motivo, e alla fine di essa, le voci, abbandonate dall'orchestra, risolvono largamente facendo udire, inaspettato, l'accordo di *la maggiore*, che contrasta singolarmente colle tonalità minori in cui quasi tutto il pezzo è tessuto.

Questo coro, per la robustezza pel concetto musicale, e per l'effetto mirabile ottenuto con la maggiore semplicità di mezzi e con scrupolosa severità di linee, è, a mio vedere, il migliore di tutta l'opera. Possiede un colorito drammatico che sta in perfetta armonia coll'imagine grandiosa cui accennano i versi, e desta perciò un'impressione profonda. È insieme un brano descrittivo, un lamento ed un inno di gioia; e le varie parti sono così ben fuse, e i sentimenti resi con toni tanto appropriati, da rappresentare un quadro completo. Fu questo infatti uno dei pezzi che destarono più entusiasmo nella recente esecuzione, poichè s'impone realmente e conquista l'uditore, benchè sia scevro di quei volgari lenocinii con cui molti compositori si studiano di provocare il plauso del pubblico.

Il coro, detto *parlante*, che succede, brevissimo, è un picciolo gioiello, originale ed elegante. Le voci, sulle parole: *Ma tu per la via...* seguono un ritmo saltellante, mentre i violini primi eseguiscono un canto dolcissimo, che ora contrappunta, ora completa la melodia staccata delle voci; l'accompagnamento è fatto dal resto del quintetto d'archi, tacendo gli altri strumenti. Eccone il principio:

p. sottovoce
Ma tu per la vi - a che or o - ra cor -
Ma tu per la vi - a che or o - ra cor -
Ma tu per la vi - a che or o - ra cor -
Ma tu per la vi - a che or o - ra cor -
re - sti che or o - ra cor - re-sti
re - sti che or o - ra cor - re-sti
re - sti che or o - ra cor - re-sti
re - sti che or o - ra cor - re-sti

Verso la fine, il tempo $\frac{4}{4}$ si muta in $\frac{3}{8}$ e il pezzo termina con cadenza *sospesa*, legandosi in tal modo al brano che segue.

Questo è l'*a solo* di Maria, sulle parole: *Io del Cristo ho rimirato...* Dopo una specie di recitativo melodico, sotto il quale i violini fanno sentire lo spunto della frase principale, il soprano attacca la frase stessa:

che dagli strumenti vien poi accennata lungo tutto il pezzo, quasi motivo predominante. Svoltala con garbo, l'autore le fa succedere un nuovo recitativo sulle parole: *di stupor lieta e tremante...* per ripigliarla poi, con alcune modificazioni, al verso: *Io li ho visti al monumento...*, iniziando la chiusa del pezzo con un nuovo motivo che ha una spiccata impronta Wagneriana:

e cadenzando con molta eleganza:

A questo *a solo* è immediatamente congiunto un piccolo coro che sta a guisa di risposta. Gli strumenti lo accompagnano leggerissimamente, ricordando ancora una volta la frase predominante della melodia che precede.

Segue il secondo *a solo* di Maria, sulle parole: *Sì, mio Signore è Cristo...*, di colorito molto diverso dal primo. La melodia ha un carattere ancor più severo, di sapore haendeliano, e l'accompagnamento, spesso indipendente, è istrumentato con notevole varietà di tinte. Il motivo principale, che ritorna due volte, ha un andamento francamente arcaico, nella sua ingenua semplicità:

e si eleva, in certi punti, a vera poesia, come nel passo:

mentre è vibratamente grandiosa la frase intermedia, sulle parole: *E in Galilea sua stanza...*, la cui cadenza ha un profumo wagneriano:

I due *a soli* che abbiamo esaminati sono pieni di alto sentimento religioso, e l'autore non uscì, nel comporlí, dalla linea severa che informa tutto il lavoro. Anche certi slanci che si riscontrano sopra tutto nel primo, sono consoni all'idea mistica a cui si inspirano, e non degenerano mai in formole proprie della musica profana. Cosicchè giustissime sono le parole del Biagi, già citate: « seppe (il Tomadini) nei canti *a voce sola* mantenere il colorito e l'andamento dello stile assunto, mentre negli scrittori contrappuntistici anche i più celebrati, sí notano in questi casí stridentissimi distacchí ».

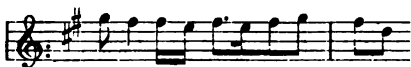
Il *quartetto vocale* che segue, preceduto da alcune battute affidate agli strumenti a corda, principia con un fugato, di cui il tema, proposto dal soprano, è il seguente:

La fattura del breve pezzo, è magistrale; ammirabile la purezza dei contrappunti, e le voci trattate con infinita cura. Ma pecca per troppa rigidezza d'inspirazione: il concetto, cioè, è qui inferiore alla forma.

Dopo una specie di recitativo armonizzato, al verso: *Sciogliam fratelli un canto*, in tempo *allegro*, il coro, a voci scoperte, attacca l'*alleluja*, un *allegretto* di tredici battute in $\frac{3}{4}$, e quindi si svolge l'ultimo pezzo dell'oratorio, il coro sulle parole: *Il risorto Signore...*, un'altra fuga a quattro parti. I tenori ne propongono il *soggetto:*

Alla fine del primo *episodio*, è ripreso dalle voci sole l'*alleluja* già accennato, e quindi è ripigliata la fuga sulle parole: *Il gran Re vincitore...* col soggetto proposto dai contralti. Il primitivo episodio, abbellito da nuovi procedimenti, è condotto sino al verso: *Sommo Re*, ecc., e qui viene introdotto un intermezzo di stile contrappuntistico, di cui è notevole la bellezza dell'ispirazione unita ad uno strumentale delicatissimo. Ne riporto un brano, ridotto, per risparmio di spazio, in due righi:

La fuga ritorna poi per la terza volta col soggetto proposto dai soprani, e presenta due stretti, il primo fra i bassi e i contralti, il secondo fra i tenori e i soprani, e il primo episodio, subendo nuove modificazioni, conduce alla chiusa del pezzo che termina con l'*alleluja*, presentando eccellenti effetti di sonorità.

A proposito di quest'ultimo coro, col quale l'oratorio finisce, il *Boccherini* di Firenze diceva: « I troppi frastagli, le minutezze contrappuntistiche, le troppo trite imitazioni sanno di fatica e fatica dànno a chi sente ». — E il banditore del concorso, il duca di S. Clemente, parlando della stampa da farsi del lavoro (1), scrive al Tomadini che desiderebbe veder modificata qualche cosa nell'ultima parte, perchè troppo difficile al gusto del pubblico, e per ottenere un effetto maggiore. Il fatto è che quest'ultimo coro ha un difetto, ed è quello di una lunghezza soverchia e sproporzionata alla lunghezza degli altri pezzi, senza il compenso di una certa varietà. Nell'ultimo episodio sopratutto si rivelano troppe digressioni che peccano per monotonia di movimento. La formola seguente:

è ripetuta in tutto il corso del pezzo fino alla sazietà e produce un senso di stanchezza, aggravato dall'inevitabile insistenza delle medesime parole. La parte fugata però e l'intermezzo sono assai interessanti, e l'istrumentazione, condotta con somma cura, è suscettibile di effetti bellissimi.

(1) Lettera del 2 maggio 1864.

*
* *

Sono del resto piccole mende quelle che abbiamo rilevate, in confronto al valore complessivo del lavoro, il di cui pregio principale è l'unità di stile conservata da cima a fondo scrupolosamente. Inoltre quest'opera ha un'impronta personale sia per quanto riguarda la melodia, sia rispetto all'istrumentazione. Il *Boccherini*, già citato, obbietta che « il canto di tutto il componimento non è nè troppo scorrevole, nè troppo moderno »; inoltre dice: « pare che manchi al Tomadini la famigliarità dei canti moderni ». Riporto queste parole che dimostrano ancora una volta quale confusione regnasse trenta anni fa nel campo musicale. L'egregio critico di quel riputato periodico, parlando di canti *scorrevoli* e *moderni* a proposito di musica classica-sacra, si lascia indubbiamente influenzare dal gusto predominante all'epoca sua, fecondo di infiniti anacronismi e di errori di logica, mostra di non comprendere il sano indirizzo seguito dal Nostro e quale carattere debba avere di una composizione di genere classico-sacro, per esser detta seriamente tale. Che alle volte il Tomadini, prediligendo il canto gregoriano, il fondamento per lui è l'áncora di salvezza della musica religiosa, sia riuscito anche troppo severo, non è dubbio, e lo provano le parole seguenti del *Napoli musicale* (1) a proposito della sua *Messa ducale:* « Dalla prima all'ultima nota non trovi un momento solo che l'orecchio riposi in qualche frase puramente melodica, ma soltanto un continuo avvicendarsi di parti armonizzate severamente il lettore rinviene in 143 pagine fitte di musica, tale da stancare le orecchie poco abituate a quel genere, che per quanto rispettato dagli artisti, altrettanto i profani appellano col curioso epiteto di *sempre lo stesso* ». Quanti ostacoli deve vincere un riformatore per educare *le poco abituate orecchie!* Ma non è men vero che una bene intesa severità doveva vantaggiosamente servire alla riforma che il Tomadini sognava.

Quanto a *scorrevolezza*, ne difettano ad esempio i temi delle sue fughe semplici, chiari, decisi e, fino ad un certo punto, originali? Là dove la tecnica più rigida s'impone, il Tomadini supera le difficoltà con mano agile e sicura, e dove gli è permessa maggiore li-

(1) Anno III, n. 21-22, 16 novembre 1870.

bertà di movimenti, come ad esempio, nel primo coro, nel coro *parlante*, negli *a soli*, pur rispettando la gravità dello stile, interpreta in modo logico e snello il concetto espresso dalle parole, collocate sempre con somma avvedutezza sotto alle note. Dove è a suo luogo, la scorrevolezza non manca nella melodia, ma naturalmente questa non è concepita sulla falsariga delle melodie profane.

Quanto a *modernità*, il preludio, ad esempio, e il terzo coro, non contengono forse passaggi non che moderni per l'epoca in cui furono scritti, per la nostra eziandio? Sta a vedere che cosa s'intendeva per *moderno* a quei tempi in fatto di musica classico-sacra, e che cosa s'intende ancora da certuni. Mentre si lamenta la corruzione, si è restii ad accettarne i rimedî, perchè ostici e difficili a digerire in sul principio per mancanza di preparazione, per ignoranza della materia. Per modernizzare sanamente la musica sacra, non bisognava perfezionare il falso indirizzo seguito fino allora, rendendola un'eco meno pallida della musica profana, facendola progredire di pari passo con questa ed inquinandola dei nuovi procedimenti e delle nuove trovate dei compositori melodrammatici; era d'uopo ritornare decisamente all'antico e la modernità sarebbe risultata dalla maggiore o minore impronta personale che l'artista avrebbe saputo dare all'opera sua. Così fece il Tomadini; questa fu sempre, come abbiamo già detto, la costante preoccupazione della sua vita, e i suoi lavori, appunto perchè riflettono una spiccata personalità artistica sono moderni. Per giudicare convenientemente il Tomadini, è mestieri immedesimarsi nel suo concetto, aver di mira il punto di vista da cui egli partiva; soltanto oggi in cui brilla un risveglio sulla musica sacra, oggi in cui le teorie wagneriane hanno provocato una reazione nel campo dell'arte, si può apprezzare l'importanza che ebbe il Nostro e il merito delle sue composizioni. E si può comprendere come certi rimproveri che gli furono mossi, tornino invece a sua lode, e perchè siano rimasti sepolti nell'oblio per tanto tempo i lavori egregi di questo solitario e modesto novatore.

Chiudo il mio cenno sul musicista cividalese, ringraziando i gentili eredi del Maestro delle indicazioni e dei documenti che cortesemente mi fornirono e misero a mia disposizione, augurandomi che non torni del tutto inutile la modestissima opera mia, intesa ad illustrare una vera gloria italiana.

L. PISTORELLI.

Savonarola musicista.

Giorni sono un egregio cultore di studî letterarî, il prof. Pietro Quero, mi avvertiva di aver scorto segni musicali nel codice autografo del Savonarola che si conserva nell'Ambrosiana di Milano. D'accordo pensammo non essere improbabile che lo stesso Savonarola, abile suonatore di liuto in gioventù, avesse voluto prender ricordo di qualche cantico sacro nel libro dove raccoglieva memorie dirette ad esaltare il sentimento religioso; e ci parve che sarebbe interessante stabilire se l'austero frate, che alzò così terribile voce contro la vanità del mondo, avesse conservato tali cognizioni di musica da potersi notare una melodia.

Oggi, grazie alle cortesi ricerche dell'amico prof. Edgardo Codazzi, che pregai di esaminare il prezioso codice, credo di poter accettare l'affermativa. Ebbe infatti da lui queste informazioni:

« Il volumetto (cartaceo) del Savonarola, di cent. 16 × 11, è rilegato in pelle. Ha le pagine, non numerate, coperte di scrittura « assai fitta, ma nitidissima, colle righe perfettamente in colonna in « modo da lasciare bei margini ai lati, in alto e in basso. Contiene « preghiere, sermoni ed anche laudi in versi rimati piuttosto rozzi. » I caratteri che riempiono il libro, e che coprono quasi del tutto « anche la pergamena che fodera le faccie interne della rilegatura, « *appartengono senza dubbio alla stessa mano*, che si assicura esser « quella di fra' Girolamo. Altra mano scrisse con inchiostro più lan- « guido sulla prima pagina in mezzo ad uno spazio bianco:

« *Questo libro e scritto demano de fra yeronimo da ferrara.*

« Sulla pergamena interna della copertina trovai due righi musi- « cali, di cinque linee, tracciati a mano libera.

I° rigo:

« La chiave di soprano, le note, le note, le pause e le corone sono « segnate con tanta sicurezza da lasciar supporre molto esercitata la « mano che le vergava; l'inchiostro è perfettamente eguale a quello « delle parole, e queste non si possono ritenere se non opera di chi « ha scritto le pagine dell'intero volume.

« Segue subito il II rigo, sul quale è notato semplicemente:

« E qui incomincia una lunga serie di versi, disposti in due co- « lonne, dei quali trascrissi i primi otto:

« Hora mai sono in età
« Vo servir a Jesù
« Al mondo non vo star più
« Perchè è pien di vanità.
« Questo mondo è pien d'inganni
« Pien di vizii e pien di fraude
« Io vo spender i miei añi
« In dir psalmi e cantar laude ».

Parmi che la quadratura della melodia debba esser quella che marcai con una lineetta sopra la musica. Circa la tonalità sarei

---

(1) Nell'originale le sillabe della parola *Jesù* sono messe di seguito e vicine.

(2) La nota *mi* è una mia congettura; qui la pergamena è guasta, ma parmi che le note del secondo rigo confermino la mia interpretazione.

(3) Queste ultime parole riescono illeggibili per la corrosione della pergamena, ma potei rilevarle nei versi che stanno più sotto.

propenso a rilevarvi il primo modo autentico del canto-fermo, impropriamente detto *dorico*, mentre pei Greci era il *frigio;* noi vi faremmo ♭ il *si* e ♯ il *do*, quantunque possiamo intendere perfettamente il carattere niente affatto spiacevole del tono antico. È probabile che il secondo rigo contenga una variante della seconda parte della melodia, o forse la chiusa finale.

Dal codice non si può capire se le note musicali accoltevi siano frasi di qualche cantico popolare sacro, ma non temerei azzardato l'avviso che si tratti proprio di una composizione, ingenua nella forma quanto nelle parole, creata direttamente dall'ispirazione ascetica del famoso domenicano.

OSCAR CHILESOTTI.

Arte contemporanea

I DIRITTI E GLI OBBLIGHI DEGLI SPETTATORI RIGUARDO AL POSTO

§ 1. — Diritti dei possessori del biglietto d'ingresso.

1. *Questo diritto non assume una figura giuridica a sè.* — 2. *Quali i diritti dello spettatore quando non possa trovare posto nel teatro?* — 3. *Caso in cui il pubblico si fa aspettare alle porte del teatro, in attesa di comprare i biglietti, mentre questi sono tutti venduti.* — 4. *Responsabilità dell'impresa, quando negli affissi abbia dichiarato che non restituirà che il prezzo del biglietto a coloro che non troveranno posto.* — 5. *Interpretazione della clausola «i posti non sono garantiti».*

1. — Il diritto del possessore di biglietto d'ingresso di godere dello spettacolo, include necessariamente anche quello di occupare un posto nel teatro senza del quale non si potrebbe concepire.

Questo diritto assume una figura giuridica speciale, oppure si riduce, come quello di entrare in teatro, ad un presupposto del diritto di godere lo spettacolo? In altri termini, nel biglietto di ingresso, oltre a un contratto di locazione d'opera *sui generis*, si sostanzia anche una locazione di cosa? Esaminiamo il caso normale.

Comunemente i biglietti d'ingresso attribuiscono allo spettatore il diritto di introdursi nella platea o nel loggione, ma non di occupare in questi luoghi un dato posto ad esclusione di qualunque altro. Il

posto non è determinato se non nella specie. Ciò non toglierebbe pertanto che si potesse nel caso trattare di una locazione di cosa, non essendo necessario per dar vita a questo contratto, che il posto sia determinato, ma bastando si possa determinare. Ma si avvera questa condizione riguardo al posto cui ha diritto il possessore del biglietto d'ingresso, nel senso che una volta occupatone uno in quella determinata specie, sorga il suo diritto d'usarne ad esclusione di qualunque altro? Due ipotesi sono possibili:

Prima: La platea o il loggione in cui ha diritto di introdursi lo spettatore sono divisi in scanni; seconda: la platea o il loggione ne mancano così che non si può assistere allo spettacolo se non stando in piedi. Nel primo caso lo spettatore che entra ha diritto di sedersi tutte le volte che vi sia un posto vuoto, e non può quindi, se tutti gli scanni sono occupati, nè far alzare alcuno dei seduti, nè muovere reclamo all'impresa, la quale non promise altro se non che gli sarebbe stato possibile di assistere allo spettacolo da quel dato luogo, senza poi assicurargli alcuna speciale comodità. È evidente che qui non si tratta di locazione di cosa, che ben altri sarebbero allora i diritti dello spettatore: l'impresa non potrebbe ritenersi liberata dalle sue obbligazioni se non immettendolo nel possesso di uno degli scanni, non importa quale.

Potrebbe però taluno ravvisare nell'ipotesi fatta un contratto di di locazione aleatorio, dimodochè esso avesse vita solo al momento in cui fu possibile occupare uno scanno: ma neppure ciò è sostenibile. — Infatti i diritti che allo spettatore derivano dall'occupazione dello scanno non sono, come quelli del conduttore, indipendenti dall'uso della cosa locata, ma invece durano solo in quanto dura l'occupazione stessa; di modo che se, in sua assenza, un altro occupa il suo scanno, egli non può al ritorno affacciare alcuna pretesa.

Ma veniamo alla seconda ipotesi.

Anche qui il posto dovuto allo spettatore non è determinabile; egli non può piantarsi in piedi in mezzo alla platea rifiutandosi, anche di fronte ad una grande affluenza di spettatori, di muoversi: nel luogo che egli occupa può entrare anche un altro senza che perciò abbia diritto a fare alcun lamento all'impresa.

Di locazione adunque non si può parlare nelle due ipotesi da noi fatte, e quindi il diritto del possessore del biglietto d'ingresso, ad

occupare un dato posto nel teatro, non può riguardarsi che come implicito in quello di godere dello spettacolo.

2. Il posto dovuto allo spettatore possessore del biglietto d'ingresso può alle volte mancare assolutamente, come nel caso che egli trovi la platea e il loggione affollato in modo da rendere impossibile l'introdursi. L'impresa allora sarà tenuta a rimborsarlo del prezzo del biglietto e anche al risarcimento dei danni, poichè è a sua colpa che deve attribuirsi l'impossibilità di godere lo spettacolo. Essa infatti, usando della diligenza propria di un buon padre di famiglia (1), avrebbe dovuto calcolare in precedenza quale numero di spettatori poteva contenere quel dato posto o luogo del teatro, e in base ad esso regolare la emissione dei biglietti: se lo spettatore risentì da questa sua imprevidenza un danno, essa deve risarcirlo.

3. Accade alle volte che una persona si presenti prima dell'apertura del teatro al camerino di esso per comprarvi un biglietto, ma ne riceva un rifiuto, poichè i biglietti furono già tutti venduti.

Colui che così aspettò invano alla porta del teatro, magari parecchie ore prima dello spettacolo, e rimase poi deluso nella sua speranza di goderlo, può affacciare alcuna pretesa verso l'impresario in quanto non curò di rendere noto al pubblico che la vendita dei biglietti era cessata?

Gli scrittori di cose teatrali danno al caso in parola soluzioni diverse. Chi non ammette indennità di sorta (2), chi invece riconosce che questa è dovuta perchè non si può far attendere alcuno invano adescandolo colla promessa di dargli ciò che in precedenza si sa che non gli si può dare (3). — Noi sosteniamo la seconda opinione, in quanto chè gli articoli 1151-1153 Cod. civ. la rendono ammissibile. Se è vero infatti che colui che reca danno per propria colpa, negligenza o imprudenza, ad un altro, è tenuto a risarcirglielo, io non so perchè si voglia esimere da questo obbligo l'impresa che con *culpa in omittendo*, ossia colla mancata pubblicazione di un affisso annunciante che i biglietti erano esauriti, rese possibile che molti per-

(1) Cod. civ., art. 1224.

(2) Dalloz, *Répertoire Jurispr.*, voce *Théâtre*, n. 147.

(3) Lacan et Paulmier, *Législation et jurisprudence des théâtres*, vol. II, n. 487. Paris, 1853. — Rosmini, *Legislazione e giurispr. dei teatri*, n. 273. Milano, 1893.

dessero inutilmente il tempo, e rimanessero privi del godimento dello spettacolo. — La responsabilità dell'impresa per quanto riguarda il risarcimento dei danni dovuto a colui che non potè trovar posto, cessa perciò tutte le volte che essa abbia reso noto per mezzo di pubblici affissi che i posti sono esauriti.

4. Siccome gli affissi sono la fonte delle rispettive obbligazioni tra l'impresa e gli spettatori, questi, dal momento che acquistarono i biglietti, intesero di acquistare le clausole in quelli contenute, e non possono quindi parlare di risarcimento dei danni se ad essi rinunziarono volontariamente all'epoca del contratto. In questo caso dunque colui che non trovò posto non avrà diritto che al rimborso del biglietto.

L'impresa però sarà sempre tenuta anche pei danni verso coloro che acquistarono il biglietto prima che l'affisso portante quella clausola fosse pubblicato.

5. Come deve essere interpretata una clausola posta negli affissi così concepita: « I posti non sono garantiti »?. Evidentemente essa è diversa da quella precedente che suona invece così: « L'amministrazione, in mancanza di posti, non sarà tenuta che a rimborsare il prezzo del biglietto ». Indaghiamo quale può essere stata qui la comune intenzione dei contraenti (1). Io credo che essi abbiano inteso di dar vita a un vero e proprio contratto aleatorio. L'acquirente del biglietto si è volontariamente assoggettato al caso probabile di non trovar posto; ha fatto dipendere il vantaggio da un avvenimento incerto (2).

Il non garantire il posto corrisponde adunque a una limitazione che fa l'impresa alle sue obbligazioni nel senso che essa non si obbliga espressamente verso gli spettatori che a farli entrare nel teatro. Quanto al posto tocca ad ognuno il fare le sue diligenze per occuparlo prima degli altri. Non sarà quindi l' impresa tenuta nel caso a rimborsare del prezzo del biglietto coloro che, giunti un po' tardi, non trovarono come collocarsi; e molto meno poi al risarcimento dei danni: sì all'uno che all'altro essi hanno rinunciato, nè può ora essere loro lecito il mutare ciò che un tempo hanno pattuito.

(1) Cod. civ., art. 1131.
(2) Cod. civ., art. 1102.

§ 2. — Diritti dei possessori di biglietti di posto.

SEZIONE PRIMA

Note storiche sulle divisioni dei posti nel teatro.

6. *La divisione dei posti nei teatri greci.* — 7. *Nei teatri romani.* — 8. *Nei teatri moderni.* — 9. *Ai nostri giorni.*

6. Dal momento che in Grecia l'assistere alle rappresentazioni teatrali era considerato come un diritto spettante a ogni cittadino, una divisione di posti nel teatro avrebbe introdotto delle distinzioni che erano incompatibili con uno Stato ordinato a repubblica. Ogni persona acquistava coll'occupazione il diritto di mantenersi in un dato sedile, e nessuno la poteva cacciare, Ma il rispetto dovuto al capo supremo dello Stato rese ben presto necessario che si stabilisse per lui un luogo speciale nel teatro, il quale fu naturalmente scelto fra i più comodi e più vicini al proscenio.

Un luogo separato fu più tardi attribuito ai magistrati e prese il nome di βουλεύτικον, mentre quello destinato ai giovani non maggiori dei 18 anni fu chiamato ἐφηβικός (1).

Gli ospiti e le donne ebbero per loro sito il terzo portico, cioè il supremo, e le donne oneste furono tenute distinte da quelle di malo affare. Col nome di θᾶκοι si designarono poi i luoghi della *cavea* in cui sedevano gli spettatori (2).

Vi erano anche nel teatro greco luoghi speciali ove non era permesso a ognuno di sedervi: essi appartenevano propriamente ad alcune persone, erano ereditari nelle famiglie, e passavano di primogenito in primogenito, nè però si accordavano che ai particolari che avevano reso grandi servigi allo stato: diceansi νέμεσις. Esichio dice: « nemesi si chiamano i posti a sedere in teatro e il diritto di presiedere conceduto per decreto del popolo ai sacerdoti e a coloro che erano della repubblica benemeriti ». A questi tali era pur lecito, se alcun altro aveva occupato le prime sedie, ancorchè dormisse svegliarlo, farlo levare, e sedersi al suo posto.

---

(1) Scaligero, *Poetica,* pag. 34.

(2) Bulengerus, *De theatro ludisque scenicis. Tricassibus* 1603, pag. 148 *a.*

Diceansi però tali sedie anche προέδριας o presidenza o diritto di presiedere, e da questo nome si capisce essere i posti migliori del teatro, e i prossimi all'orchestra (1).

Quattro adunque furono i titoli che nel teatro greco diedero diritto ad occupare posti separati: l'età, il sesso, il grado o la dignità e la benemerenza verso la patria.

7. I romani non ebbero per molto tempo che teatri di legno i quali, terminati i giuochi, venivano disfatti. Essi in sostanza non consistevano che in una scena senza gradi per gli spettatori che per ciò erano obbligati a tenersi in piedi durante la rappresentazione (2). L'uso si mantenne per molto tempo, e fino al 599 sappiamo che non v'erano ancora sedie fisse nel teatro; e se ciò non pertanto, Plauto accenna in varie occasioni ad un pubblico seduto, il maggior numero degli spettatori deve essersi provveduto di seggiole o seduto in terra. Questa abitudine pare sia nata sotto il consolato di M. Messalla e Cassio (3). Più tardi Publio Scipione Nasica censore fece togliere di mezzo questo costume, e un senato consulto vietò che niuno entro le mura e fuori di essa nel raggio di un miglio potesse mettere sedie o godere assiso della rappresentazione. Nel teatro romano le distinzioni cominciarono primieramente sotto il consolato di Publio Cornelio Scipione e di Tito Sempronio Longo per opera degli edili curuli.

L'ordine senatorio ebbe dei posti speciali separati da quelli della moltitudine.

Il popolo romano però non rispettò gran fatto questa nuova disposizione, e ben presto nel teatro tornò la confusione di prima. Pensarono di rimettere in vigore l'antico editto i censori Sesto Elio Peto e Lucio Cornelio Cetego, ma neppure essi riuscirono a vincere l'opposizione del popolo al nuovo costume. Attilio Serano, Lucio Scribonio Libone edilì curuli, fecero un eguale tentativo, ma essi pure inutilmente. Venne poi nel 686 la legge Roscia, la quale estese il

---

(1) Quadrio, *Storia e ragione di ogni poesia*, vol. IV, parte I, pag. 413. Milano, 1743.

(2) Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, voce *Teatro*. Venezia, 1860.

(3) Mommsen, *Storia romana*, vol. I, parte II, pag. 356 in nota. Torino, 1857.

privilegio dei sedili all'ordine equestre, accordando ai cavalieri possidenti un certo censo (400 mila sesterzi) le prime 14 fila di sedie vicino alla scena, e stabilendo che tra essi ne rimanessero privi coloro che esercitavano l'arte scenica, o che avessero dissipato la loro fortuna. Luoghi speciali furono pure attribuiti ai *viatores tribunitii* e a coloro che senza loro colpa erano andati falliti. Sotto Cesare Ottaviano Augusto, la legge *Julia theatralis* (1) rese più facile ai cavalieri l'ottenere il privilegio della legge Roscia ordinando che nelle prime 14 fila di sedie fossero ammessi anche quelli che non possedevano il censo equestre, purchè i loro padri l'avessero posseduto. Questa legge vietò alle persone vestite poveramente di sedere in mezzo alla *cavea*, assegnò alle donne l'ultimo ordine dei portici e alle Vestali una sede distinta subito dopo il *Podio,* prima ancora dei senatori. Ai giovanetti e ai pedagoghi furono assegnati determinati ordini di gradi (2).

Gli imperatori poi non trascuravano le comodità nel teatro: Giulio Cesare si era fatto alzare nell'orchestra una specie di pulpito, Nerone assisteva agli spettacoli per lo più da un gabinetto separato all'uopo costrutto, Seiano e Tiberio occupavano per maggior distinzione sedie ricoperte d'oro (3).

Si sa di Caligola che fece mettere cuscini sui banchi riservati ai senatori, e che loro permise anche di tenere in testa il cappello quando pure l'imperatore fosse presente. Possiamo adunque conchiudere che, come in Grecia, anche in Roma l'età, il sesso, e la dignità furono i titoli che attribuirono speciali posti nel teatro: ad essi però si deve aggiungere, come vedemmo, anche il censo.

8. Nel Medio Evo alle sacre rappresentazioni il popolo assistette senza distinzioni di posti: solo ai sacerdoti o ai componenti le pie confraternite è presumibile si assegnasse un luogo separato donde godere lo spettacolo. Ma la cosa non andò così quando più tardi nei secoli XVII e XVIII sorsero i primi teatri all'uso moderno, in muratura. I principi, la nobiltà, il clero, vollero subito per sè dei privilegi, mal sopportando d'essere confusi col popolo di cui temevano il contatto.

Così fu che ad essi si assegnarono certi palchi speciali di cui ci

(1) Cogliolo, *Manuale delle fonti*, pag. 642.

(2) Scaligero, pag. 34, op. cit.

(3) Quadrio, op. cit., pag. 413. — Bulengero, 65 *a*.

resta ancora un ricordo nel palco reale che vediamo in quasi tutti i teatri.

Dal momento che le rappresentazioni non furono più offerte gratuite al popolo intero, le sale poterono essere più piccole essendo destinate a un numero ristretto di spettatori.

Dal momento pure che i posti furono pagati, le ricchezze e il potere reclamarono una distinzione, non si vollero confondere colla folla. Si costrussero allora dei palchi il sommo dei quali che i moderni chiamarono come per derisione *paradiso*, gli antichi *summa cavea* e noi *loggione*, fu riservato al popolo, mentre l'aristocrazia ebbe il *podium* sotto il nome di 1ª loggia o balconata. Colla Rivoluzione Francese le distinzioni e i privilegi di classe scomparvero: ogni posto del teatro divenne accessibile a tutti coloro che erano in grado di pagarne il prezzo; così il biglietto, ossia la prova del pagamento di una data somma, rimase l'unico titolo che dava diritto ad un posto a parte, distinto dalla comune degli spettatori.

9. Oggi non abbiamo più alcuna traccia degli antichi privilegi fuorchè nel palco serbato alla pubblica autorità in tutti i teatri in forza dell'art. 43 della legge di pubblica sicurezza, ma questo, più che altro, è dovuto alla necessità di invigilare sull'ordine e sulla sicurezza dei teatri. Per lo più poi il diritto ad occupare un dato posto deve andare accompagnato al diritto all' ingresso, cosicchè troviamo una duplicità di biglietti, quelli di posto cioè e quelli d' ingresso: i primi hanno valore solo allora che siano accompagnati dalla presentazione dei secondi. Comunemente non è, a esempio, permesso al possessore di un biglietto di poltrone di entrare nel teatro per occupare il posto che gli è dovuto, senza aver prima acquistato il biglietto d'ingresso. Intendiamo quindi per biglietti di posto tutti quelli che non dànno diritto a un dato luogo per se stessi, ma solo allora che siano accompagnati dal biglietto d' ingresso. Ciò non accade in alcuni teatri, nei quali le varie specie di biglietti hanno valore a sè, indipendentemente dalle altre; ma allora è a ritenersi che nel biglietto unico indipendente si sostanzino due diversi contratti, quello cioè che risulta dal biglietto d'ingresso, e quello che risulta dal biglietto di posto: locazione d'opera e locazione di cosa.

SEZIONE SECONDA

Natura giuridica del biglietto di posto
e obbligazioni che ne derivano all'impresa verso gli spettatori.

10. *Natura giuridica del contratto che si sostanzia nel biglietto di posto.* — 11. *Principali obbligazioni dell'impresa riguardo allo scanno locato.*

10. Il contratto che interviene tra l'acquirente del biglietto di posto e l'impresa, è un vero e proprio contratto di locazione di cose tutte le volte che nel biglietto stesso sia segnato il posto che lo spettatore deve occupare, dimodochè nessuno, anche in sua assenza, possa immettersi nel possesso di esso. Troviamo infatti qui gli elementi necessari per costituire la locazione (1), ossia il diritto di godere di una cosa (scanno) per un determinato tempo (durata dello spettacolo) e mediante un determinato prezzo (quello del biglietto). Per determinare quindi le rispettive obbligazioni che tra l'impresario e gli spettatori nascono in forza del biglietto di posto non ricorreremo che all'applicazione delle regole che il Codice detta per la locazione delle cose.

11. Le principali obbligazioni dell'impresa verso il possessore del biglietto di posto si possono ridurre a queste: 1° obbligo di consegnare allo spettatore lo scanno segnato nel biglietto in buono stato di riparazione di ogni specie (2): 2° obbligo di mantenere lo scanno in istato di servire all'uso per cui venne locato; 3° obbligo di garantire allo spettatore il pacifico godimento dello scanno locato per tutta la durata dello spettacolo (3).

Ne parliamo separatamente.

---

(1) Cod. civ., art. 1569.
(2) Cod. civ., art. 1575 n. 1, 1576.
(3) Cod. civ., art. 1575 n. 2 e 3.

PARTE I.

12. *Obbligo della consegna.* — 13. *Giurisprudenza al riguardo.* — 14. *Caso dell'impossibilità della consegna per caso fortuito.* — 15. *Quid iuris in caso d'incendio nel teatro?* — 16. *Caso della ricostruzione del teatro distrutto.* — 17. *Dottrina in proposito.* — 18. *Nostra opinione.* — 19. *Caso in cui* l'uso *dello scanno o palco sia reso impossibile.* — 20. *Ordine di chiusura da parte dell'autorità.* — 21. *L'affitto di un posto non si scioglie se il posto venga richiesto dalla prefettura.* — 22. *Lo spettatore non può essere costretto a ricevere un palco o scanno diverso da quello locato.* — 23. *Obbligo dell'impresa di rimuovere gli ostacoli che si oppongono alla consegna.* — 24. *Non è necessario per la locazione di posto che esso sia determinato al momento del contratto.* — 25. *Giurisprudenza nel caso di locazione di posto indeterminato.* — 26. *Nostra opinione.* — 27. *L'impresa è obbligata a serbare tanti posti quanti sono gli abbonati.* — 28. *Lo spettatore non è obbligato a ricevere un posto diverso da quello dovutogli.* — 29. *Obbligo dell'impresa di consegnare anche gli accessori del posto locato.* — 30. *Obbligo di consegnare il posto in buono stato di riparazione d'ogni specie o nelle condizioni di poter servire al godimento dello spettacolo.* — 31. *Obbligo di consegnare il posto locato nel luogo e tempo pattuito.*

12. Il presentatore del biglietto di posto ha anzitutto il diritto di occupare il posto segnato dal biglietto: egli lo ha locato, e deve quindi goderne, ma tale godimento è manifestamente impossibile se l'Impresario non glie ne fa la consegna.

Questi non può sottrarsi a tale obbligazione coll'offrirsi pronto a tenere indenne lo spettatore dei danni che sofferse per la mancata consegna dello scanno locato. Lo spettatore può costringerlo alla consegna, perocchè ogni creditore ha diritto all'esatto adempimento delle obbligazioni quando sia possibile fisicamente e giuridicamente. Può cioè coattivamente conseguire il possesso del posto locato ottenendo pronunzia dal magistrato, se pure non preferisca risolvere il contratto in base all'art. 1595 Cod. civ.

In questo caso l'impresa lo dovrà rimborsare del prezzo del biglietto, e sarà tenuta anche, quando vi sia luogo, ad indennizzarlo dei danni sofferti.

13. Abbiamo parecchie decisioni in proposito: Nel gennaio 1833 fu mossa lite per 14 posti in prima loggia che 14 abitanti di Wissous avevano fermato anticipatamente per una rappresentazione dei *Ca-*

binets particuliers al Vaudeville. Al loro arrivo essi trovarono occupati i loro posti e si videro costretti a rivolgersi al Théâtre Français. Il Tribunale di commercio della Senna con decisione del 26 gennaio 1833, condannò l'amministratore del teatro a restituire le 70 lire che esso aveva ricevuto come prezzo dei posti, e a pagare 60 lire di indennità.

Con altra sentenza del 15 gennaio 1839 lo stesso Tribunale condannò l'amministratore dell'Opéra a restituire il prezzo dei biglietti a due spettatori che non avevano potuto trovare posto, e inoltre a pagare 100 franchi d'indennizzo.

Il 22 gennaio dello stesso anno condannò pure i direttori della Gaîté a una indennità di 10 franchi, oltre il rimborso del prezzo. Il 23 febbraio successivo emise due decisioni colle quali i direttori del Gymnase furono condannati a delle indennità di 20 e di 40 lire.

Il 19 settembre dello stesso anno condannò ad una indennità di 30 franchi il direttore della Porte-Saint Martin.

Il 19 dicembre condannò al pagamento di 40 lire i direttori del Gymnase in una causa in cui figuravano 5 attori, comprendendo nell'indennità il prezzo dei biglietti. Recentemente una sentenza del Tribunale commerciale di Nantes (1) decise una questione sorta tra certo Lanoè e la società del Grand Théâtre. Questo Lanoè, chiesto al botteghino del teatro se vi erano ancora posti vuoti, aveva, dietro risposta affermativa, acquistato 5 biglietti pagandone il prezzo in L. 10. L'impresa non potè consegnare i posti, ed egli allora citò la Società del Grand Théâtre a comparire innanzi al Tribunale di Nantes per sentirsi condannare al pagamento di L. 10 a titolo di restituzione. Il Tribunale accolse la sua domanda (2).

14. Può accadere che la consegna dello scanno locato sia resa impossibile da un caso fortuito o di forza maggiore, ad es. la distruzione dello scanno stesso. *Quid iuris* in questo caso? Bisogna distinguere se la distruzione è avvenuta per colpa dello spettatore conduttore, o per colpa degli altri spettatori, o per colpa dell'impresario, o per caso fortuito. Nel 1° caso è tenuto lo spettatore ad una inden-

(1) 29 marzo 1890. *Journal des Palais*, 1891, I, 351.

(2) Vedi anche Trib. comm. Bruxelles, 10 dicembre 1872. Pasicrisie. 1873, III, 105.

nità verso l'impresario, nel 2° no, nel 3° l'impresa è tenuta essa al risarcimento dei danni verso lo spettatore. Quanto al 4° caso nessuna azione di indennità nasce nè dall'una parte, nè dall'altra. Ora a chi sta provare il caso fortuito? Se lo scanno fu distrutto prima che lo spettatore ne fosse immesso nel possesso, allora spetterà all'impresario, se invece lo spettatore era già nel godimento della cosa locata, allora, avendo egli l'obbligo di restituirla al termine della locazione nello stesso stato in cui gli fu consegnata (1), da tale obbligazione non si libera se non dimostrando che senza sua colpa è posto nell'impossibilità di adempirla.

15. La distruzione dei posti locati nei teatri è dovuta per lo più all'incendio, per il qual caso il nostro Codice detta delle regole apposite che non faremo che applicare.

Lo spettatore è obbligato relativamente al posto locatogli per l'incendio, quando non provi: 1° che è avvenuto per caso fortuito o forza maggiore o per difetto di costruzione, o nonostante la diligenza solita ad usarsi da ogni accurato padre di famiglia: 2° che il fuoco si è comunicato da una casa o da un fondo vicino (2). Esso è adunque abilitato a somministrare due specie di prova; positiva l'una, negativa l'altra. Colla 1ª esso è ammesso a dimostrare che il fatto, causa dell'incendio, non può essere a lui imputabile imperocchè esso non può rispondere, nè del caso fortuito, nè del difetto di costruzione, nè del fuoco che da una casa o fondo vicino si comunichi alla cosa locatagli; colla seconda senza che sia in alcun modo indicata la causa dell'incendio, esso è ammesso a dimostrare che usò la diligenza solita ad usarsi da ogni accorto padre di famiglia.

In ogni modo, qualunque sia la causa della distruzione dello scanno, il contratto di locazione è sciolto di diritto: l'impresario sarà adunque tenuto alla restituzione del prezzo del biglietto allo spettatore, e al risarcimento dei danni se non riesca a provare che la distruzione è avvenuta per caso fortuito.

16. Sorge qui un elegante questione. È certo che dal momento che la perdita dello scanno scioglie di diritto il contratto di locazione (3),

---

(1) Cod. civ., art. 1585.
(2) Cod. civ., art. 1589-1590.
(3) Cod. civ., art. 1578.

non vi può essere azione da parte dello spettatore verso l'Impresa perchè questa ricostruisca quel posto, poichè si contravverrebbe alla regola « *quod nullùm est, nullum producit effectum* » e si cadrebbe in una patente contraddizione colla legge, la quale, quando dichiarò sciolto il contratto, intese di dire estinta ogni azione che poteva nascere per la esecuzione del contratto stesso. Ma può accadere che l'impresa stessa ricostruisca il palco o scanno locato, o in generale il teatro distrutto: è ammissibile in questo caso un'azione da parte dello spettatore per godere nel nuovo edifizio di un palco o scanno come nell'antico? Un giudicato del Tribunale della Senna del 27 febbraio 1838 sulla domanda del sig. Very contro il direttore del Théâtre Italien che chiedeva di continuare la locazione contratta con quella Impresa nella sala Ventadour dopo l'incendio della sala Favart, decise che in tale caso non può chiedersi che il rimborso del prezzo che fu pagato per anticipazione, e ciò fino alla concorrenza della somma che rappresenta il valore di quanto gli restava da godere.

Un'analoga decisione emise la Corte di Parigi il 27 agosto 1839 in conferma di un'altra del Tribunale della Senna del 1° marzo 1839 nella causa del sig. Dutacq direttore del Vaudeville contro il signor Laney. La Corte respinse la pretesa che elevava questo ultimo dopo l'incendio del teatro Rue de Chartres e la ricostituzione dell'impresa per parte di una nuova Società nella sala provvisoria del Boulevard Bonne Nouvelle di avere una loggia in questa sala, come ne aveva avuta una in quella incendiata.

È nondimeno a notarsi che il Tribunale e la Corte si decisero in questa causa più in base ad una interpretazione particolare degli atti relativi alla posizione di ognuna delle parti, che i base alle regole del diritto (1).

Questa la giurisprudenza. Veniamo alla dottrina.

17. Il Dalloz professa una contraria opinione (2). « Noi siamo disposti a credere, egli dice, che se la stessa amministrazione ricostruisce una nuova sala sovra l'area dell'antica, l'abbonato possa reclamare una loggia come quella esistente nell'antica sala » (2).

---

(1) Lacan, II, 513.
(2) Dalloz, 158.

Il Lacan (1), il Valle (2) e l'Ascoli (3) accettano il principio del Tribunale della Senna; il Rosmini (4) riportandosi ad essi così si esprime: « L'incendio, il caso fortuito che rovinò i destini dell'impresa ha sciolto il primo contratto, senza dar diritto ad alcuna delle parti a ristoro di danni; (1225 Cod. civ.) nè vale a farlo rivivere il fatto posteriore ch'essa intraprenda una nuova speculazione, affatto diversa dalla prima ».

« L'impresa che agisce nel nuovo teatro ha fatto altre spese, diede nuove disposizioni, si direbbe quasi un'altra persona, e ciò che era risoluto una volta, non può acquistare novella vita ed efficacia riguardo a colui che coll'intraprendere un nuovo affare non intese certamente assumere e richiamare obbligazioni che per lui più non esistevano ».

18. Noi non possiamo che accettare la comune opinione: il Dalloz non convalida con ragioni giuridiche quella contraria. Del resto tutti gli scrittori sono concordi nell'ammettere che il conduttore non può affacciare pretese sul nuovo edifizio costrutto, come il locatore non può costringerlo a stare al contratto. Ma una osservazione dobbiamo fare, e di non poca importanza nella pratica. A nostro parere non va confuso il caso in cui siasi acquistato con un solo contratto il diritto di assistere alla rappresentazione e quello di godere di un dato posto, col caso in cui quest'ultimo diritto ha formato oggetto di una separata contrattazione. Si avvera la 1ª ipotesi, quando l'impresa stipula collo spettatore non solo di farlo godere per un dato tempo di un dato posto nel teatro, ma anche di esimerlo dall'acquistare il biglietto d'ingresso ogni volta che egli voglia assistere alla rappresentazione; la 2ª quando lo spettatore, non ostante il contratto di locazione, è obbligato a pagare volta per volta un prezzo sussidiario, ossia il biglietto d'ingresso, per godere lo spettacolo.

Nella 1ª ipotesi delle obbligazioni dell'impresa alcune riguardavano il fare, altre il dare: locazione d'opera, locazione di cosa.

Ora, se il contratto di locazione di cosa si scioglie di diritto per

(1) LACAN, 513.
(2) VALLE, *Sulle aziende teatrali*, pag. 109.
(3) ASCOLI, *Giurisprudenza teatrale*, n. 306.
(4) ROSMINI, n. 306.

la distruzione della cosa stessa (1), quello di locazione d'opera non ammette tale risoluzione se non nel caso d'impossibilità di esecuzione dell'opera stessa, o per morte dell'artefice, salvo sempre il risarcimento dei danni a carico di chi fu in colpa: la prova di questa impossibilità spetta al locatore.

Ma come potrà mai darla l'impresario nel caso nostro, dal momento che il fatto suo, cioè l'allestire le rappresentazioni in un altro teatro, dimostra appunto la possibilità d'esecuzione delle rappresentazioni stesse?

Non si può dunque in tale caso disconoscere il diritto dello spettatore di continuare il godimento delle rappresentazioni nel nuovo teatro, ammesso pure che in esso egli non possa godere di un posto come nel primo. Certo che sarà necessario che l'impresa che ha la gestione del nuovo teatro sia quella stessa colla quale lo spettatore ha contrattato.

19. Fin qui parlammo del caso in cui la cosa locata sia perita, ma può equivalere a perdita della cosa l'impossibilità di godimento della medesima? Certamente, dappoichè per lo spettatore tanto vale che la cosa sia perita, quanto che della medesima non si possa più servire. E infatti perchè la locazione si scioglie per la perdita della cosa? Perchè il conduttore non può più goderne. Orbene se io ho preso in affitto un palco o scanno in quanto esso aveva una destinazione speciale, e a sola contemplazione della medesima, si comprende che, cessato questo godimento, l'obbiettivo della contrattazione viene a mancare, onde è necessario che la locazione si risolva.

Le speciali circostanze che impediscono al conduttore di valersi della cosa locata, producono lo stesso effetto di quelle che ne cambiano la destinazione rendendola non atta all'uso per cui venne locata; ora se in questo caso gli spetta il diritto di far risolvere il contratto, non si comprende poi perchè eguale diritto non debba competergli anche nell'altro caso.

20. L'esempio più ovvio si ha quando per ordine dell'Autorità il teatro viene chiuso. Il contratto di locazione potrà allora risolversi, e l'impresa sarà tenuta a restituire allo spettatore il prezzo che egli

(1) Cod. civ., art. 1578.

avesse già anticipato. Se poi l'ordine dell'Autorità interviene quando il godimento del posto si è già in parte effettuato perchè da esso per parecchie sere lo spettatore ha assistito alle rappresentazioni, allora l'impresario dovrà restituire non tutto il prezzo di affitto, ma solo quella parte di esso che corrisponde al valore del mancato uso, il quale va determinato avendo un debito riguardo alle stagioni teatrali (1).

In qualche altro caso la riduzione fu rimessa a determinarsi mediante perizia tanto relativamente al tempo in cui fu goduto come a quanto per la interruzione degli spettacoli venne a mancare ai conduttori (2). La soluzione sarà evidentemente diversa quando per scrittura risulti l'accollamento di casi simili al conduttore.

È quanto accadde all'impresa del sig. B. Merelli in confronto al sig. D. C. Al patto 3° della relativa scrittura era detto: « Accadendo che per infortunio, disposizione di governo, malattia degli attori e per qualunque siasi causa anche impensata, restasse chiuso il teatro suddetto, sempre però senza colpa del locatore, nè per fatto proprio del medesimo, non potrà il conduttore pretendere dall'Impresa locatrice compenso od abbonamento alcuno ».

Ora avvenne che per i rivolgimenti politici del 1848, il teatro della Scala rimase chiuso parte del carnevale e per tutto l'autunno di quell'anno. Il signor D. C. rifiutò all'impresa la convenuta pigione, chiedendo inoltre che il fitto del palco fosse diminuito in proporzione dell'uso mancato. La pretura di Milano volle distinguere il fatto di principe dall'infortunio e anche dalla disposizione di governo, e dichiarò doversi ascrivere a fatto di principe la chiusura del teatro della Scala ordinata in seguito a politici rivolgimenti del 1848: e perciò con sentenza 3 luglio 1851 assolveva il convenuto. Ma l'Appello lombardo con sentenza 16 agosto 1851 confermata dalla decisione 29 nov. dello stesso anno della Corte suprema, ritenuto che per disposizione del governo provvisorio, il teatro della Scala restò chiuso dal 18 marzo 1848 fino a tutta la stagione di primavera, e in quanto alla stagione di autunno, per disposizione del subentrato governo

(1) Rosmini, 304. — *Gazz. Trib. di Milano*, 1853, n. 56, pag. 181.
(2) Sent. 11 nov. 1852 della Pretura, e 10 marzo 1853 dell'Appello di Milano, *Gazz. Trib.* succit., pag. 182.

militare austriaco, in luogo del teatro della Scala fu riaperto quello della Canobbiana, nel quale pure al convenuto furono locati due palchi, respingendo la distinzione tra il *fatto di principe* e le *disposizioni del governo*, massime dopo che le parti col citato patto 3° avevano perfino contemplato qualsiasi causa impensata, accolse la domanda dell'attrice impresa che esigeva l'intero canone d'affitto pattuito (1).

21. Ma può riconoscersi come caso di forza maggiore l'ordine che il prefetto di una città dà ad un impresario perchè, secondo la la legge (2), gli rilasci un dato palco di guisa che l'impresa sia costretta a tale scopo a spogliare uno dei conduttori di palchi del suo diritto?

No certamente. L'impresa sa di essere obbligata per legge a fornire gratuitamente un palco al prefetto, perciò deve prendere le sue misure e non locare un numero di palchi superiore ai disponibili: se contravviene a questo obbligo, risponda della sua colpa. Ma, mettiamo che il prefetto stesso abbia designato il palco che vuole sia messo a sua disposizione, e che questo sia già stato locato. In questo caso la sua volontà non può considerarsi come obbligatoria per l'impresa. Infatti il prefetto ha, secondo la legge, diritto ad un palco, o in mancanza di palchi ad un posto distinto dal quale possa attendere facilmente alle sue funzioni; ma l'aver diritto a un palco non porta seco di conseguenza il diritto di sceglierlo, il quale competerà all'impresa. Però una decisione ministeriale (3) ebbe a dire che: « a termine delle vigenti disposizioni un palco in terza fila non può essere considerato come distinto, e quindi l'autorità di P. S. deve insistere per averne uno di prima o seconda fila, a meno che nei predetti due ordini i palchi siano tutti di privata proprietà ». Noi non crediamo che così possa interpretarsi la legge di P. S. ora vigente. Essa infatti all'articolo 43 attribuisce ai funzionari di P. S. il diritto ad un palco, o in mancanza di palchi ad un posto distinto: non dice quale, ma mette solo come condizione che da esso possano attendere facilmente

(1) *Gazz. Trib. di Milano*, 1853, n. 141, pag. 563. — V. anche sentenza 23 maggio 1868 Cassaz. Torino. — *Annali Giurispr.*, pag. 163.
(2) Legge P. S., art. 43.
(3) Ministero Interni, 15 ottobre 1860.

alle loro funzioni. Una volta che si sia soddisfatto a questa condizione, l'impresario sarà liberato dal suo obbligo.

Noi crediamo in ogni modo che una volta affittato un palco, l'impresa non possa spossessarne il conduttore adducendo il desiderio del Prefetto. Questo principio fu riconosciuto dal Tribunale di Troyes in una sentenza del 6 maggio 1847. Madame Marcotte aveva locato una loggia nel teatro di Troyes, e dopo questa locazione il Prefetto aveva detto e scritto al direttore del teatro che egli desiderava che la loggia in questione fosse riservata al generale comandante il dipartimento, e agli ufficiali di stato maggiore. Il direttore ottemperò a questa ingiunzione, ma sul reclamo di Madame Marcotte il Tribunale ordinò che essa fosse mantenuta nel suo possesso (1).

22. Ma, tornando all'obbligo della consegna, lo spettatore che ha locato un palco o scanno, può essere costretto ad accettare un posto diverso da quello locato, benchè sia di prezzo identico od anche superiore?

La giurisprudenza francese ha avuto occasione di pronunciarsi in proposito. Con un giudicato del 15 gennaio 1839 il Tribunale di Commercio condannò l'amministrazione dell'Opéra a restituire il prezzo di due biglietti a due spettatori che non avevano potuto trovare posto, e a 100 lire di danni interessi, senza tener conto dell'offerta che l'Amministrazione aveva fatto al momento dello spettacolo di dare un posto diverso, o di restituire il denaro. Pose come regola generale che le amministrazioni teatrali non possano rilasciare che un numero di biglietti corrispondenti alla quantità delle persone che la sala può contenere. Più recentemente una sentenza del Tribunale commerciale di Nantes, 29 marzo 1890 (2), condannò la Società degli artisti del grande teatro di Nantes a restituire a certo Lanoè, che non aveva potuto trovare posto, il prezzo dei biglietti che egli aveva acquistato, nonostante che la Società stessa eccepisse: 1° che essa non aveva rilasciati più biglietti di platea di quel che la sala potesse contenere; 2° che aveva offerto un altro posto provvisoriamente, promettendo loro di far trovare il posto cui avevano diritto al primo intermezzo. — Osservò il Tribunale: — che non importava che l'ingombro

(1) Lacan, II, 506.
(2) *Journal du Palais*, 1891, I, 351.

dei posti derivasse dalla vendita di un troppo grande numero di biglietti, o da altra causa: — che in effetto non può essere dubbio il principio che lo spettatore ha diritto a farsi consegnare il posto di cui pagò il prezzo, o in mancanza ad esigere il rimborso della somma versata allo scopo di ottenere quel posto (1).

In Italia non abbiamo avuto, che io sappia, mai contestazioni giudiziarie in materia.

È certo però che non altrimenti si dovrebbe decidere secondo i principi del nostro diritto.

Il carattere generale dell'art. 1245 Cod. civ. tronca qualunque questione si volesse fare in proposito. Infatti, una volta che la legge stabilisce che il creditore non può essere costretto a ricevere una cosa diversa da quella che gli è dovuta, quantunque il valore della cosa offerta sia eguale od anche maggiore, è inutile il voler sottilizzare più oltre: *aliud pro alio invito creditore solvi non potest.*

Chè, se nel nostro caso si accettasse l'offerta che l'impresa fa di un altro posto, allora si avrebbe la figura giuridica detta dagli antichi *datio in solutum* la quale produce lo stesso effetto del pagamento, in grazia dell'accordo interceduto tra creditore e debitore allo scopo di sostituire all'obbligazione un oggetto diverso da quello a cui riguardo fu da principio contratta.

È qui tutta questione di apprezzamenti personali: è certo meglio, finchè sia possibile, evitare contestazioni giudiziarie. — Osserva giustamente Lacan « Nous n'entendons certes pas encourager par là des misérables tracasseries qui seraient, au fond, sans aucun intérêt sérieux. On aura toujours raison de vider ces petites contestations à l'amiable. Mais, autre que les difficultés naîtront le plus souvent de ce qu'à une bonne place dont elle aura touché le prix, l'administration en aura voulu substituer une moins bonne, on ne peut se dissimuler qu'en fait des places, nul ne peut-être meilleur juge des ses convenences personnelles que le spectateur lui-même. Une place d'un prix égale ou supérieur à celui de la place qu'il devait occuper n'est pas nécessairement un équivalent pour lui » (2).

---

(1) Vedi anche Trib. civ. Senna, 4 gennaio 1861; *Gaz. des Trib.*, 5 gennaio.
(2) Lacan, II, 483.

23. Un'altra conseguenza derivante dall'obbligo della immissione nel possesso è che a carico dell'impresario sta la rimozione di tutti gli ostacoli di fatto che si oppongono alla consegna dello scanno locato. Quindi se lo scanno o palco locato sono occupati da altri, sta all' impresario fare in modo che essi sgombrino, senza di che non può egli adempiere all'obbligo della consegna. Verso coloro che indebitamente occuparono posti che non erano loro assegnati, potrà l'impresario esperire una azione di risarcimento dei danni?

Certamente, per il principio generale in forza del quale colui che arreca danno ad un altro è obbligato a risarcirlo (1). Così in un caso citato (2), tre spettatori che avevano occupato indebitamente dei posti e esortato gli altri a seguire il loro esempio, furono condannati in solido a rilevare e indennizzare il direttore del Vaudeville delle condanne pronunciate contro di lui in capitale, interessi e spese, salvi i 70 franchi prezzo dei posti. — A mio parere il Tribunale fu anche troppo mite, poichè nei danni avrebbe dovuto considerare il *lucrum cessans* il quale era appunto costituito da quei 70 franchi che l'impresario si era visto costretto a rimborsare per il fatto di quei tre indelicati spettatori.

24. Perchè il contratto di locazione sussista, non è essenziale che la cosa locata sia determinata. Quindi è che se a esempio mando a cercare presso uno che li noleggia, un cavallo, senza determinare quello che io voglio avere, il locatore adempie alle sue obbligazioni se ne conduce uno che sia di bontà comune, ordinaria. Ciò discende dall'art. 1248 il quale stabilisce in termini generali che se il debito è di una cosa determinata soltanto nella specie, come appunto nel nostro caso, il debitore non è tenuto a darla della migliore qualità ma non può darla neppure della peggiore.

Applicando questi principi alla locazione di scanni o palchi, ne deriva che una persona può locare un posto senza determinare all'atto del contratto quale precisamente sia, ma limitandosi a disegnarne solo la specie.

25. La locazione di posto determinato solo nella specie si ha in

(1) Cod. civ., art. 1151.
(2) N. 58.

quella forma di abbonamento per cui all'abbonato si assicura un posto di una determinata specie senza designarlo però fin dall'inizio del contratto. Quali i diritti dell'abbonato in questo caso?

La questione è stata ampiamente discussa nella giurisprudenza francese.

Il Tribunale di Commercio di Rouen decise sulla domanda di un abbonato che chiedeva la risoluzione dell'abbonamento, fondandosi sul fatto che a certe rappresentazioni date nel teatro delle Arti egli non aveva potuto trovare posto conveniente, che se il direttore non era tenuto a riservare posti determinati agli abbonati, specie dopo l'alzata del sipario, doveva però nella distribuzione dei biglietti considerare la metà di essi come presente, e ad ogni rappresentazione detrarre un numero di biglietti eguali alla metà. E siccome era constatato che ad una delle rappresenzioni designate dallo attore, il direttore aveva distribuito 12 biglietti di più, il Tribunale lo condannò alle spese di indennizzo, senza rescindere l'abbonamento. Questa sentenza, secondo il resoconto della *Gussetta dei Tribunali* e del *Diritto*, sarebbesi fondata sul regolamento di polizia che era in vigore nei teatri di Rouen (1).

Il Lacan, dopo aver notato che se il regolamento conteneva veramente questa disposizione il Tribunale bene decise, osserva come si tratti qui di un caso speciale, il quale non può infirmare il principio generale che regola in questi casi le convenzioni delle parti, principio che egli formula in tale modo: « L'abbonnement n'est toujours que le droit qu'on achète d'entrer au théâtre, et d'aller se placer à l'orchestre, aux galeries ou ailleurs, sans désignation d'aucune place et tant qu'il en reste des libres.

« Le directeur ne garantit pas la place, et c'est pour cela que le prix d'abbonnement, sans indication d'une place déterminée, n'est jamais aussi élevé que celui de l'abbonnement limité à une place fixe. Le directeur n'est donc pas plus obligé de réserver des places pour une partie des abonnés qu'il n'est obligé de les réserver des places pour tous » (2). Al numero 495 poi, dopo aver detto che le obbliga-

(1) Lacan, 496.
(2) Lacan, 496.

zioni dell'impresario verso gli abbonati ad un posto determinato solo nelle specie era meno estesa di quello verso gli abbonati a posto determinato, seguita: « Elle s'oppose seulement à ce que, par leur fait, et au moyen des mesures prises à l'avance, l'abonné, même en arrivant à l'ouverture des bureaux, soit hors d'état de trouver place. Elle ne astreint pas à lui en conserver une. C'est à l'abonné à faire ses diligences et à ne pas laisser envahir par d'autres les places parmi les-quelles il a le droit de faire un choix » (1).

Più recentemente si agitò in Francia una questione della surriferita molto più complicata. Certo signor de Chamerolles aveva acquistato fin dal 1827 dietro il versamento di lire 1000, dall'Amministrazione del teatro Madama, poi Gymnase, il diritto di entrata a vita e ad ogni posto nel teatro stesso, per tutte le rappresentazioni drammatiche che si sarebbero date in esso, escluse le beneficiate. Costui, presentatosi il 14 gennaio 1872 al camerino del teatro Gymnase perchè gli fosse serbato un posto di orchestra per una *première* che doveva aver luogo il giorno dopo, ne ebbe in risposta che per quella recita non vi era alcun posto vacante nè nell'orchestra, nè altrove. Chamerolles dal canto suo intimò per usciere al direttore del Gymnase certo signor Lemoigne-Montignis che gli fosse rilasciato un posto, e siccome ciò non venne fatto, lo citò innanzi al Tribunale civile per sentirsi riconoscere il suo diritto di fissare in precedenza e senza pagare, il posto che gli fosse convenuto.

Sosteneva l'attore: — che il direttore paralizzava il suo diritto col fatto di vendere i biglietti in antecedenza e cedendoli a certe agenzie, e che perciò il Tribunale gli doveva riconoscere il diritto di fissare prima e senza pagare un posto per le rappresentazioni alle quali avesse voluto assistere, oltre il risarcimento dei danni per il rifiuto oppostogli. — Replicò il Tribunale: — Che il diritto a vita e ad ogni posto non è che il diritto di entrare nella sala, e di occuparvi i posti che non sono occupati o locati dal pubblico — che tale diritto non poteva essere modificato dal fatto che De Chamerolles non aveva potuto trovar posto alla prima rappresentazione di una produzione che aveva attirato una gran quantità di

(1) *Journal des Palais*, 1875, pag. 325.

spettatori — che se l'impossibilità di esercitare il suo diritto fosse cagionata da un abuso dell'impresa, a es., per simulazione di locazioni, il Tribunale l'avrebbe dovuto reprimere, ma che ciò invece non era provato — che quindi l'attore era mal fondato nella sua domanda. — De Chamerolles ricorse in appello adducendo: che la questione non era sapere se si dovesse lasciare sempre una piazza vuota a sua disposizione, ma se a lui competeva il diritto di venire al camerino del teatro e fissare in precedenza il posto come gli altri, bene inteso senza sborsare il prezzo della locazione — che qualora questo diritto non gli fosse riconosciuto, il sistema di fissare i posti in precedenza, e di venderli alle agenzie, avrebbe frustrato il suo diritto. perchè gli si sarebbe potuto rispondere sempre che i posti erano locati — che l'interpretazione data dal Tribunale al suo diritto non trovava alcuna base nel testo del contratto — che in ogni modo non si poteva rendere impossibile l'esercizio del suo diritto.

Rispondeva l'appellato: che De Chamerolles non era un abbonato, ma un signore qualunque con un diritto d'entrata: il primo ha diritto ad avere il suo posto assicurato, il secondo si mette dove può — che egli non poteva quindi reclamare che la facoltà di entrare nella sala, mettendosi poi ove c'è posto — che la direzione non aveva intaccato il suo diritto col locare in antecedenza i posti o cederli alle agenzie essendo ciò da attribuirsi al sistema moderno della libertà dei teatri — che se si fosse riconosciuto quel diritto, allora gli altri 200 o 300 che avevano la libera entrata come autori, proprietari, azionisti, avrebbero potuto egualmente fissare i posti in antecedenza, il che era assurdo perchè così si convertiva il loro diritto di entrata in locazione. — La Corte confermò la sentenza appellata addottandone la motivazione, e aggiungendo che De Chamerolles era fondato solo nell'esigere che il direttore o i suoi preposti non facessero nulla per paralizzare l'esercizio del suo diritto, sia rifiutando di lasciargli occupare un posto vacante, sia marcando come locati posti che non erano tali.

26. L'abbonamento ad un posto indeterminato entro una data specie di posti non assume una figura giuridica diversa da quello ad un dato posto dal momento che non è necessario che nella locazione la cosa sia determinata, ma bastando si possa determinare. Ora, nel contratto di locazione la prima e più importante obbligazione

del locatore verso il locatario sta nella consegna della cosa locata. Come si libererà l'impresario da questo obbligo verso l'abbonato ad un posto indeterminato? Se nulla è detto in proposito nel contratto, è necessario ricorrere alla comune intenzione delle parti contraenti (1).

Colui che ha pagato l'abbonamento ha certo inteso di assicurarsi un posto che egli non ha determinato all'epoca del contratto, ma che è determinabile volta per volta secondo la sua volontà.

Certo che quanto alla libertà di scelta, essa deve interpretarsi relativamente ai posti non locati in quel dato ordine: una interpretazione più estesa, che accordasse all'abbonato il diritto di scegliere anche un posto che fu locato, cozzerebbe contro la logica, l'equità e la sicurezza delle contrattazioni. Ma se l'equità consiglia a non inceppare la libertà di locare dell'impresario, può poi spingersi fino al punto di rendere impossibile all'abbonato l'esercizio del suo diritto? Non lo credo: ammettendolo, le prestazioni in cui si risolse l'abbonamento verrebbero sottoposte a condizione sospensiva « la locazione parziale dei posti » e risolutiva « la locazione totale ». Oppure l'abbonamento assumerebbe la figura giuridica di un contratto aleatorio, poichè il vantaggio dell'abbonato dipenderebbe da un avvenimento incerto, cioè la locazione parziale dei posti. Ma una simile interpretazione della volontà dei contraenti mi sembra assurda, e non so donde si possa desumere. Tutta la questione sta a parere mio nel determinare il modo e tempo in cui può estrinsecarsi la volontà di un abbonato di tal fatta riguardo alla scelta di un determinato posto.

A me sembra che si debba manifestare nel modo e tempo stesso di quella di qualunque altro acquirente di biglietti di posto; che cioè il diritto di scelta sorga in suo favore dal momento che il camerino del teatro si apre al pubblico, perchè è allora che questo diritto nasce per tutte le altre persone in generale.

Ammettendo quanto dice il Lacan (2), che cioè la scelta avviene solo al momento dell'entrata dell'abbonato nel teatro coll'occupazione di uno dei posti vuoti, si verrebbe a restringere arbitrariamente un diritto, e si anderebbe contro lo spirito della convenzione.

(1) Cod. civ., art. 1131.

(2) Lacan, II, 483.

Quando l'abbonato entra nel teatro, dato l'uso di aprire la vendita dei biglietti molto tempo prima del cominciamento dello spettacolo, può darsi anche che tutti i posti siano già occupati o venduti, cosicchè egli avrà diritto di scegliere tra ciò che non può scegliere: e tutto questo sembra equo? Non si rende così possibile che un abbonato sborsi il prezzo dell'abbonamento, senza vedere mai alcuna rappresentazione? E si può ammettere ciò? Io non capisco perchè si voglia usare agli abbonati un diverso trattamento, concedendo ad ogni persona il diritto di scegliere il posto al momento dell'apertura dei camerini, ad essi invece solo al momento dell'apertura del teatro. Ragioni vi sarebbero che militano invece per il contrario, poichè l'abbonato essendo un compratore all'ingrosso (ci si perdoni la frase) di fronte all'impresario, dovrebbe trovarsi in una condizione più favorevole. Dice Lacan, che sta all'abbonato usare le sue diligenze, e ad impedire che altri occupi i posti fra i quali ha diritto di fare una scelta. Vorrei sapere quali sono queste diligenze, e come egli possa impedire l'occupazione dei posti, se gli si nega di sceglierli fin dal momento che il camerino si apre per le locazioni! Potrà forse incolparsi di negligenza se, arrivato all'apertura del teatro, non trova più posto, dal momento che gli si vuole attribuire il diritto di scelta solo in quel momento?

Navighiamo nell'assurdo.

Io credo dunque che non si possa in alcun modo disconoscere all'abbonato il diritto di fissare il posto nel momento in cui ciò è possibile per il pubblico. Una diversa interpretazione del diritto di scelta, cadrebbe nell'illogico e sarebbe, come dicemmo, arbitraria. L'invocare che facesse l'impresario l'uso teatrale di fissare i biglietti in precedenza, o cederli ad agenzie, non potrebbe che ritorcersi contro lui stesso, poichè se tale è l'uso, potrebbe dire l'abbonato, io sarò costretto ad uniformarmi: l'eseguire i contratti secondo l'uso è per lui un diritto e al tempo stesso un dovere.

27. Ma, una seconda questione, e pure di grande importanza, si affaccia: l'impresa è tenuta, nel caso che il contratto non riguardi un posto determinato, a riserbare nella vendita dei biglietti un numero di posti corrispondente al numero degli abbonati?

Vedemmo quanto afferma in proposito il Tribunale di commercio

di Rouen (1), ma essendo il suo giudicato basato su un regolamento di polizia, non risolve la questione da un punto di vista generale.

Una volta ammesso che la scelta può avvenire fin dal momento in cui comincia la locazione dei posti per una data rappresentazione, noi crediamo che quando l'abbonato, senza colpa dell'impresario, non fu tanto sollecito di fissare il posto, cosicchè ne rimase senza, debba incolpare la sua negligenza: *et qui culpa sua damnum sentit, damnum sentire non videtur.*

L'impresario è, riguardo alla scelta, passivo: se egli si facesse obbligo di riserbare i biglietti secondo il numero degli abbonati, allora sarebbe lui che fa la scelta, non l'abbonato; il che è contrario alla volontà dei contraenti: le parti non si possono invertire. L'impresario è tenuto a subire che l'abbonato scelga, all'abbonato incombe di scegliere. — Ma un'altra osservazione. Se l'impresario fosse obbligato a riserbare un numero di posti eguale a quello degli abbonati, come si spiegherebbe allora il prezzo minore d'abbonamento quando esso riguarda un posto indeterminato? Che quegli abbonati intervenissero o no allo spettacolo, quei posti si riterrebbero occupati, come accade per i conduttori di posto determinato, e il danno che ne risentirebbe l'impresa sarebbe eguale.

Accettiamo quindi l'opinione del Lacan in quanto dice che l'impresario non è tenuto a conservare un posto per l'abbonato, ma questa è per noi una conseguenza logica di quanto prima ammettemmo: che cioè egli abbia potuto usare in un tempo qualsiasi del suo diritto di scelta, e non l'abbia fatto; mentre al contrario il Lacan ammettendo solo che egli possa entrare nel teatro quando è aperto per lo spettacolo, e scegliere allora i posti vacanti, rende in molti casi possibile che l'abbonato, senza sua negligenza o colpa, resti privo del posto, diventando così il suo diritto completamente irrisorio.

28. L'abbonato che non trovò posto nella categoria di quelli pei quali aveva fatto l'abbonamento, non può esigerne dall'impresa uno vacante di categoria diversa, poichè così verrebbe cambiata la cosa oggetto della locazione. Un giudicato del Tribunale di commercio di Rouen, 15 novembre 1852, riconobbe questo principio, rigettando la

(1) N. 70.

domanda di certo Pauthon, il quale pretendeva dal direttore del Théâtre des Arts che in mancanza di piazze libere e comode in platea e nelle prime loggie, si dovesse accordargliene una tra le sedie fisse, o nei palchi vacanti, sebbene a questi non si riferisse il suo abbonamento (1).

29. L'obbligazione di consegnare il posto locato si estende anche agli accessori; perciò, se si è locato un palco per più rappresentazioni, l'affittuario ha diritto anche che glie ne vengano consegnate le chiavi.

Questo diritto, che discende dal contratto stesso di locazione, è riconosciuto anche dai regolamenti teatrali: così, ad esempio, quello di Pisa, all'articolo 40 stabilisce « che nei teatri o palchi l'affitto dei medesimi deve sempre essere accompagnato dalla consegna della chiave col numero corrispondente, non essendo sufficiente garanzia contro gli errori e le duplicazioni, la consegna di una tessera o di un biglietto, anche se staccato da matrice ».

30. L'impresario è inoltre tenuto a consegnare il posto in buono stato di riparazione di ogni specie, e nelle condizioni di poter servire al godimento dello spettacolo (2). « La consegna in buono stato, dice il Ricci a proposito delle locazioni di cose, intanto è voluta, in quanto serve di mezzo per assicurare al conduttore il godimento della cosa; e poichè della cosa non si gode tutti allo stesso modo, ma a seconda della propria volontà, degli usi e anche della condizione delle persone, quindi è che dalla specie di godimento che il conduttore ha inteso assicurarsi col contratto, deve farsi dipendere la misura dell'obbligo del locatore di consegnare la cosa in buono stato. Chi affitta per esempio, un palazzo ad un ricco signore, e chi affitta ad un povero un tugurio, non sono tenuti a consegnare la cosa nello stesso stato di riparazioni; ma questo stato che la legge chiama buono, deve essere in rapporto coll'indole e modo di godimento che ciascun conduttore ha inteso di conseguire » (3).

Correlativamente noi osserveremo che gli affittuari dei palchi o

(1) *Gazz. Trib.*, 18 nov. — Lacan, 497.
(2) Cod. civ., art. 1575, capv. 2, 1576.
(3) Ricci, *Corso di diritto civile*, Vol. IX, N. 81.

scanni in teatri di diversa importanza, a es. al Costanzi e al Metastasio di Roma, non hanno, riguardo al buono stato di riparazione, gli stessi diritti.

Il Dalloz reputa che se vi è un posto, per quanto sia incomodo, lo spettatore è tenuto a riceverne la consegna (1); ma questo principio è evidentemente erroneo. Certo che non ogni piccolo incomodo o contrarietà può dare allo spettatore il diritto di chiedere la restituzione del prezzo sborsato; ma dal dire questo all'asserire assolutamente che mai il diritto al rimborso può sorgere, vi corre grande differenza (2).

31. La consegna del posto locato deve avvenire nel luogo e tempo pattuito: il tempo della consegna è regolato dalla convenzione o dagli usi teatrali, e se scade senza che essa sia avvenuta non c'è bisogno che lo spettatore costituisca in mora l'impresario, poichè ricorre qui la regola « *dies interpellat pro homine* ».

Se l'impresario manca a questa sua obbligazione, lo spettatore può chiedere la risoluzione della locazione con danni ed interessi, se vi è luogo, oppure una diminuzione del prezzo.

(*Continua*).

NICOLA TABANELLI.

---

(1) DALLOZ, 145.
(2) Vedi anche Trib. Com. Senna, 22 ott. 1869; *Gaz. des Trib.*, 3 nov.

UN ESSAI SUR L'UNITÉ DU RYTHME

I.

La dualité du rythme a été jusqu'ici posée en axiome; donc, il devra sembler hérétique de révoquer en doute la valeur scientifique d'une vérité inconditionnellement révérée pendant trois siècles.

Et pourtant, cette idole, de même que la plupart de celles qui ont été révérées dans le temple de la noble Science, n'a plus de vrai que son apparence et les lumières fantastiques qui la transforment à la vue du vulgaire. Examinée de près, et mise au jour hors du temple, il n'en restera que le bloc de pierre maladroitement taillé.

A mon avis, on a tristement confondu l'aspect avec l'essence. On a trouvé l'assemblage binaire et l'assemblage ternaire des sons, et on en déduit l'existence de DEUX RYTHMES, au lieu de deux FORMES RYTHMIQUES.

Dans cette voie, pour être conséquent, on aurait dû établir autant de rythmes que de formes, et par cela même faire un lot à part de la mesure quaternaire, du $^6/_8$, du $^3/_8$, et de toutes les autres formes similaires.

Cependant, jour à jour l'on a affaire à la syncope, qui tantôt vous convertit en binaire une forme ternaire, tantôt vous fait d'une mesure entière un monosyllabe, sans faire attention aux transformations susdites et aux équivalences qui en découlent.

Cherchons autrepart que dans les apparences l'essence du Rythme, et nous ne tarderons pas à découvrir combien l'idée du DUALISME est fautive et infondée.

Il est hors de doute que le rythme est principalement constitué par une succession d'accents, suivis d'un nombre plus ou moins grand de sons supplémentaires, qui équivalent à des inflexions de l'accent ou force rythmique. Ces derniers sons n'altèrent pas le moins du monde, ni la forme rythmique ni la durée fractionnaire du temps; que la durée des trois temps d'un $^3/_4$ soit distribuée dans trois, dans deux ou dans un seul son, celle de la mesure totale restera toujours la même, et qu'il y ait ou qu'il n'y ait pas d'inflexion, le rythme existera tout de même. Donc, ces sons supplémentaires ne sont pas de l'essence du rythme, et ne peuvent pas, d'eux mêmes et tout seuls, en déterminer les diverses formes; ce n'est que la désignation préalablement faite du temps assigné à chaque mesure, qui déterminera, par elle seule ou suraidée par des sons supplémentaires, la nature du rythme.

Partout où il y aura un accent, il déterminera un assemblage binaire ou ternaire de sons, parce que, d'après une inébranlable loi physiologique, le plus grand nombre de sons que l'on puisse grouper sous une seule émission de voix, est celui de trois, ou soit le *sdrujule*. Et comme c'est dans le chant que la Musique eût son berceau, et très souvent elle est destinée à l'accompagnement du chant, et l'on ne pourrait faire des lois diverses pour l'un et pour l'autre, et comme il fallut uniformer les règles, la loi physiologique dut s'imposer même aux procédés musicaux qui n'ont rien que de mécanique.

Mais en outre, et ne considérant les sons que comme des phénomènes physiques, il est facile de remarquer que chaque son étant constitué par un nombre de vibrations, toujours le même dans l'unité de temps, et décroissant progressivement leur intensité initiale, à mesure que le son s'affaiblit jusqu'à s'éteindre, même en étant un et seul, il se déterminera entre les vibrations mêmes une inégalité sensible, ou soit une dégradation de sonorité, c'est-à-dire un rythme, du moment où il y aura des efforts de diverse intensité. Plus le son sera long, et mieux cette dégradation se fera sentir (sans toutefois dépasser une certaine limite). S'il ne s'agit pas d'un seul son, mais d'une suite, alors, que ce soit la gorge humaine qui produise le son, ou qu'il soit produit par un instrument musical quelconque, du moment où il demande l'effort humain sous une forme ou l'autre, nous serons sous l'empire de la dite loi physiologique. Or, les seuls

sons que la nature produit ordinairement et sans dessein (ce que nous appelons BRUITS) sont toujours égaux à eux-mêmes, et ne peuvent changer leur timbre ni leur intonation; ils ne diffèrent entre eux-mêmes que par l'intensité. Ils tombent, comme tout dans la Nature, sous la loi du rythme; mais ils fuient le timbre et l'intonation. Il en est autrement des sons que l'homme arrache aux instruments qu'il a inventés ou qu'il produit par lui-même sous la forme du chant et de la parole. Ceux-ci diffèrent et par le timbre et par l'intonation, mais aussi par l'intensité, et tombent en outre plus directement sous la loi physiologique citée, s'ils viennent de l'instrument organique vocal; ou bien s'ils sont produits par des instruments, sont assujettis à une autre loi mécanique, qui exige des intervalles de repos entre deux efforts, ces repos étant l'équivalant des inflexions et les efforts l'équivalent de l'accent rythmique.

Nous pouvons donc établir que: LE PLUS GRAND NOMBRE DE SONS QU'UN SEUL ACCENT PEUT SUPPORTER OU GROUPER, EST CELUI DE TROIS.

Comme un corollaire de cette conclusion, nous pouvons ériger en loi la réciproque:

PARTOUT OÙ IL Y A PLUS DE TROIS SONS, IL Y A PLUS D'UN ACCENT RYTHMIQUE.

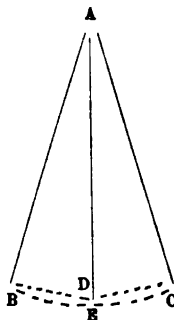
Nous avons donc, comme limites posées par la Nature, un et trois: *maximum* et *minimum*. C'est-à-dire la forme ternaire ou unitaire, toujours impaire.

Pourrions nous prétendre que la forme binaire nous est aussi imposée par la Nature? Certainement non.

Il est vrai que l'oscillation du pendule semble au premier abord suggérer le mouvement binaire, mais ce n'est encore qu'une apparence. Deux mots suffiront pour le prouver.

Le mouvement du pendule semble compris entre deux moments: celui du départ et celui de l'arrêt; mais entre ces deux points il s'accomplit un phénomène qui à l'observation peu attentive passe inaperçu: c'est que dans l'oscillation complète, composée de deux oscillations simples, le point d'arrêt de la première est confondu avec le point de départ de la seconde. En outre, trois périodes sont clairement marquées dans le cours de chaque oscillation.

Supposons l'extrémité du pendule partant du point B; la gravité, agissant doublement dans le sens de la prolongation de la ligne A B, et dans le sens de l'arc B D C, le pendule va vers D avec un mou-

vement accéléré; en D, l'équilibre tend à se produire, la résultante coïncidant avec l'axe de suspensions, mais alors la force d' inertie dont la masse est animée, commence à agir, et le pendule continue de D jusqu'à C, avec un mouvement rétardé. Sur ce dernier point, l'équilibre entre l' inertie épuisée et la gravité qui commence à réagir en sens contraire; c'est alors qu'en même temps que la première oscillation simple finit, commence la seconde. Voici confondus sur un même point la période finale d'une oscillation et la période initiale de l'autre.

Les trois périodes successives dont je parlai plus haut, les voici: mouvement initial par l'action de la gravité; équilibre entre les deux directions de la gravité, sur l'axe de suspensions, et commencement d'action de l'inertie, et dernièrement équilibre entre l'inertie et la gravité et réaction de la gravité en sens contraire. Voici donc, d'un côté, encore la forme ternaire montrée par la Nature, et de l'autre démasquée l'erreur d'observation que j'avais signalée.

Nous observons certainement deux mouvements de B à D, et de D vers C, ou bien de B vers C et de C vers B, mais les points sur lesquels la force motrice se trouve modifiée sont trois: B, C et D, ce dernier étant à la fois et l'initial d'une oscillation et le final d'une autre. C'est sur ce dernier point que les forces d'inertie s'épuisent, et que le mouvement retardé devient accéléré, cela avec une intervalle presque inappréciable.

Nous voici en face de l'équivalent de la syncope musicale, c'est-à-dire de la confusion de deux périodes de temps dans un seul moment d'action.

Voici la syncope:

Quand ce sont le premier et le second temps que l'on syncope, l'allure de la mesure ne s'altère nullement, mais la prolongation du premier son renforce sensiblement l'accent rythmique, parce que, mis à part l'orgue, et même le piano, qui par le moyen des pédales permettent d'allonger ou tenir un son sans le renforcer, pour tous les autres intruments la prolongation d'un son exige nécessairement un surcroît plus ou moins perceptible de sonorité ou d'intensité. On peut le voir dans la première partie de notre exemple séparée par double barre. Mais si ce sont les temps second et troisième qui forment la syncope, comme dans la seconde partie de l'exemple, c'est-à-dire les deux temps faibles qui forment l'inflexion rythmique, le surcroît de sonorité ou d'intensité, tombant sur des sons qui n'ont pas d'accent propre, le leur donne, et entre deux sons accentués, dominant le plus long, l'accent rythmique se trouve par conséquent déplacé, temporairement si la syncope est passagère, et définitivement si la syncope est normale et constante.

Par contre, si dans une forme binaire double on emploie la syncope le phénomène inverse se produit:

Si ce sont les deux premières croches que l'on syncope, l'accent ne sort pas du premier temps, mais les sons étant trois dans la mesure, le premier plus long et accentué et les deux autres courts et sans accent, nous revenons nécessairement à la forme ternaire. Si ce sont les deux dernières croches qui supportent la syncope, nous retrouvons l'inversion de l'accent, le son plus long tombant sur la

fin de la mesure, précédé de deux autres sons courts et l'un sans accent; mais cette fois, la forme rythmique résulte de même transformée en ternaire.

On pourrait attribuer le résultat à la circonstance d'opérer sur des croches; opérons sur des noires et dans une mesure binaire simple:

Évidemment, si nous syncopons normalement dans toutes les mesures, nous formerons une suite de monosyllabes, tous accentués et de la même longueur, dans lesquels le sentiment du rythme résulte affaibli en raison de l'égalité uniforme et de la faiblesse des inflexions mêmes réunies dans un seul son; mais si nous faisons la syncope alternative, toutes les deux mesures, nous aurons pour chaque pair une *blanche* suivie de deux *noires*, ou deux *noires* précédées d'une *blanche;* toujours la forme ternaire, puisque la blanche sera plus longue et par conséquent plus intense, ou, ce qui revient au même: ACCENTUÉE.

Nous venons de voir que la mesure binaire se transforme en ternaire, et la mesure ternaire devient binaire, par la contraction qu'effectue la syncope; cela semble nous autoriser à croire qu'il existe entre les deux formes une étroite liaison.

D'ailleurs, nous avons démontré que le rythme se produit même dans les monosyllabes ou sons isolés, quoique affaibli s'ils sont égaux et forment une série. Ce n'est donc pas le nombre des sons qui détermine l'essence du rythme, mais leur accentuation respective, ou soit la différence d'intensité.

Maintenant, nous allons chercher dans l'accentuation prosodique, le contrôle de notre hypothèse.

Dans la métrique de la Poésie, nous savons que deux syllabes formant une terminaison GRAVE, c'est-à-dire deux syllabes dont la première est accentuée, équivalent à une seule syllabe accentuée formant une terminaison AIGUË. D'un autre côté, nous savons que trois syllabes formant un *sdrujule* (qui en Français et en Anglais ne peuvent former ordinairement qu'à l'aide de bisyllabes et de

monosyllabes conjoints, mais dans l'Espagnol et l'Italien sont très fréquents) équivalent à deux syllabes formant une terminaison bisyllabique GRAVE. Et comme deux choses égales à une troisième sont égales entre elles-mêmes, nous pouvons conclure que le *sdrujule* vaut l'*aigu*, comme le *grave* vaut l'*aigu* et le *sdrujule.* En d'autres termes :

$$3 = 2 ; 1 = 2 ; \text{donc, } 3 = 1. \text{ et}$$
$$3 = 1 ; 2 = 1 ; \text{donc, } 3 = 2.$$

Venons à présent aux éléments linguistiques mêmes:

(Italien) MU-SI-CA = TO-NO = DI

1 2 3   12 3   1 2 3

Ou 3. = 2. = 1.

si nous comptons par les sons mêmes.

Ni le rythme ni la durée de la mesure sont altérés, et la valeur prosodique est la même dans les trois mots.

Et ce qui est vrai pour le chant et pour la mélodie, ne pourrait manquer de l'être pour la musique instrumentale, sous peine de faire deux lois diverses pour des phénomènes intimement liés entre eux.

Nous pouvons donc logiquement déduire: QU'IL N'EST QU'UN SEUL ET UNIQUE RYTHME, TOUJOURS IMPAIR, ET TERNAIRE, DONT LA FORME BINAIRE N'EST QUE LA CONTRACTION QUI CONFOND EN UN SEUL SON deux éléments de la forme ternaire.

Il ne s'agit pas, une bonne fois pour toutes, d'abolir la forme binaire dans la mesure musicale, puisqu'elle résume la contraction normale de la forme ternaire, et peut être employée en qualité d'abréviation; mais il est très utile de rectifier son essence, pour mieux savoir l'apprécier et la traduire dans l'exécution, et surtout pour n'en déduire de fausses conclusions sur l'origine du rythme et par conséquent sur ses dérivations ou altérations.

Sachant d'avance qu'il n'y a qu'un rythme qui affecte deux formes, on aura, exception faite des compositions qui ont un seul rythme constant et obligé, toute liberté dans l'élection du rythme normal, dont on pourra aisément changer et transformer les phases par le moyen de la syncope, entremêlant les mouvements binaire et ternaire, suivant les exigences du discours musical.

II.

Jusqu'ici, nous avons considéré le rythme dans une série de sons formant une mélodie; quand l' Harmonie intervient, les effets de l'une et de l'autre doivent naturellement se combiner.

D'un côté, l' Harmonie doit toujours continuer (d'après un précepte bien établi) le rythme normal, quand même la mélodie s'en détourne par le moyen de la syncope; dès lors, nous avons dans les deux parties essentielles de la musique la combinaison des deux formes rythmiques; si la normale, ternaire par exemple, se continue dans la basse, dans le chant la syncope introduit temporairement la forme binaire; si la basse garde comme normale la forme binaire, la syncope prendra les apparences de la forme ternaire, comme nous l'avons vu plus haut. C'est une preuve de plus, et très concluante, de l'affinité qui relie entre elles les deux formes, qui ne pourraient autrement aller ensemble dans un même morceau.

Quelquefois on a été surpris de voir jouer ensemble les dites formes, dans quelques spécimens de la musique Américaine, dans laquelle l'assemblage des deux formes rythmiques n'est que par trop fréquent; cela prouve jusqu'à quel point sont inconnues ou méconnues les affinités que je tâche de mettre en relief, à l'avantage de la science musicale et des compositeurs, qui mainte fois se trouvent gênés par l'esclavage d'une forme rythmique érigée en sacrementelle, et qu'ils n'osent pas altérer sans les plus grandes précautions, dénaturant plus d'une fois par cette crainte, les grandes ressources qu'offre à la variété le changement des formes rythmiques.

Mais du moment où nous trouvons les deux éléments, mélodique et harmonique, l'un obligé de continuer ou maintenir le rythme normal, et l'autre plus libre dans ses allures, anormal, variable, capricieux jusqu'à un certain point, nous avons deux formes distinctes qui ne diffèrent entre elles seulement par la qualité de binaires ou ternaires, mais *par la fixité de la mesure et de la marche dynamique dans l'une, et la volubilité dans l'autre*. L'une est le régulateur de la mesure et de la marche rythmique, tandis que l'autre en est une dérogation plus ou moins soutenue. L'une a pour unité de longueur toute l'étendue d'une mesure, tandis que l'autre est es-

sentiellement fractionnaire, ayant pour unité de durée celle d'un temps ou d'une portion de temps.

Ces deux formes rythmiques peuvent alterner, s'enchevêtrer, ou enfin aller ensemble ou à contretemps, donnant issue à autant de gracieuses combinaisons, pour remédier à la naturelle uniformité de la mesure ou rythme normal, qui, sans ces agréments, ne manquerait pas d'une fastidieuse monotonie.

C'est dans l'usage de ces précieuses et difficiles libertés, que l'on peut reconnaître à première vue le véritable Artiste, et le différencier du FAISEUR DE MUSIQUE.

Les formes rythmiques sont dans le discours musical, ce que le phrasé dans le langage; elles forment l'élégance, la grâce, la souplesse, la langueur ou l'énergie, selon qu'elles se traînent pesamment, qu'elles se font courtes et incisives, qu'elles revêtent l'uniformité, ou qu'elles s'abandonnent à la variété et différent par leur étendue.

La même mélodie, changeant de phrasé, nous paraîtra toute autre, et deviendra méconnaissable presque, sans que son essence ait varié. Le pouvoir du rythme bien compris, est le principal d'entre les éléments musicaux. Plus l'on voudra l'employer avec des restrictions empiriques et plus l'on appauvrira la science et l'art musical; plus l'on voudra l'employer sans méthode et sans conscience, et plus sûrement l'on aboutira dans l'hybridité. Si l'esclavage de la mesure normale fait du musicien une machine, le LIBERTINAGE en fait un convulsionnaire. C'est dans la LIBERTÉ CONSCIENTE que l'on doit chercher l'Art et le vrai.

III.

Peut-être trouvera-t-on stérile cet essai, qui ne s'arrête qu'accidentellement sur les formes, et qui va droit au fond de la notion essentielle du rythme; mais si l'on fait impartialement attention à la portée réelle du sujet, les musiciens finiront par m'accorder raison et en tirer tout le profit qui en dérive.

De tous les éléments charactéristiques du son, le rythme est sans doute le plus important, ce qui, n'empêche qu'il ait été jusqu' ici le plus méprisé et le moins compris de tous.

Chacun mesure à son gré; chacun accentue à loisir; les uns semblent des machines par l'inébranlable égalité de leur jeu; d'autres semblent des fous par la liberté qu'ils prennent dans l'interprétation ou dans la composition .... mais ni les uns ni les autres (nous ne parlons pas des honorables exceptions) semblent des Musiciens sages et discrets.

Je ne prétends pas à faire la loi sur un sujet aussi important, mais seulement à fixer l'attention des musiciens, à éveiller leur observation personnelle, et arriver par le concours de diverses opinions, à faire le jour sur la qualité et l'essence du RYTHME.

Si je parviens à obtenir le concours que je demande, à l' heure du triomphe je me contenterai de l'honneur d'avoir provoqué la bataille.

Mexico.

JUAN N. CORDERO.

GIURISPRUDENZA

LA CAUSA RICORDI-LEONCAVALLO

La causa Ricordi-Leoncavallo da più sentenze interlocutorie di Tribunale passata ad una definitiva, e da questa in appello, si è chiusa finalmente dopo un decennio colla decisione della Corte di Cassazione di Torino del 24 luglio 1899.

Essa ha più che altro destato interesse nel mondo artistico: in quello giuridico non lo poteva, non presentandosi certamente, come si dice in dottrina, quale elegante questione. Pur tuttavia, data l'importanza e la notorietà delle parti contendenti, e quel sottostrato di lotta tra l'artista che vuol svincolarsi da una tirannia economica e l'editore che, vistasi sfuggire l'occasione di sfruttarne il genio, tenta di intaccarne il patrimonio, non credo qui inutile il tesserne un po' di storia per permettermi poi qualche commento.

Fatto e vicende della causa (1).

I primi rapporti tra Leoncavallo e la ditta Ricordi. — « *I Medici* ». — Sul finire del 1888 il maestro Leoncavallo offriva alla casa Ricordi un dramma intitolato « *I Medici* » da lui scritto e che intendeva musicare: questa lo accettava stipulando come corrispettivo la somma di L. 2000 pagabili a rate mensili di L. 200,

---

(1) Tolgo queste notizie da un opuscolo dell'avv. Foà intitolato « *Per il maestro Leoncavallo nella causa contro la ditta Ricordi e C.,* Milano, Sonzogno, 1899 ».

oltre il 30 °/₀ sui noli dell'opera per soli dieci anni, prelevate le spese della Ditta, senza per altro assumere l'obbligo di rappresentarla: riservavasi poi il diritto di prelazione su tutti i lavori futuri del maestro.

Leoncavallo nel termine fissato di un anno compiva il suo lavoro fuorchè nella parte istrumentale, per ultimare la quale richiedendosi ancora qualche altro mese, gli fu continuato l'assegno, riducendolo però a L. 150 mensili. A lavoro finito, la Ditta non si fece viva neanche per chiedere il manoscritto, sicchè questo rimase presso il maestro: fenomeno nuovo nei fasti editoriali, e certo poco lusinghiero per l'insigne musicista.

Fu solo il rumore destato dal trionfo dei *Pagliacci*, e il plebiscito di simpatia e di stima per il loro autore, che ricordò alla Ditta che esisteva un certo Leoncavallo che doveva consegnarle un manoscritto: si affrettò essa a richiederlo, ma si trovò di fronte al più categorico rifiuto.

Il contratto 16 dicembre 1892. — La Ditta avrebbe allora dovuto ricorrere alle vie giudiziali, ma si appigliò invece ad altro partito. Comprese che ben si potea speculare sul rifiuto antigiuridico del maestro, e fargli pagare cara la libera disponibilità dei suoi *Medici;* e fu così che essa potè ottenere il rimborso di quanto in precedenza aveva già versato, oltre all'obbligo che il maestro si assumeva di comporre una nuova opera gratuitamente. Leoncavallo insomma restituì gli anticipi avuti, oltre a L. 5000 come compenso, in totale L. 8500; e firmò il contratto 16 dicembre 1892, che riportiamo qui integralmente:

« 1° Il signor M° Leoncavallo, non più tardi del mese di ago-
« sto 1893, dovrà consegnare alla ditta G. Ricordi e C. la tela per
« detta opera;

« 2° Ottenutane l'approvazione della Ditta, l'opera dovrà essere
« terminata non più tardi del dicembre 1896 e la grande partitura
« dovrà essere consegnata nel marzo 1898;

« 3° Qualora l'opera fosse di gradimento della ditta G. Ricordi
« e C., quale corrispettivo per la cessione di detta opera, la ditta
« G. Ricordi e C. pagherà al signor M° Ruggero Leoncavallo la
« somma di L. 5000 (cinquemila) alla consegna della grande par-
« titura completa;

« 4° Mancando il M° Ruggero Leoncavallo agli obblighi di cui « ai precedenti n[i] 1 e 2, la ditta G. Ricordi e C. sarà sciolta da « qualsiasi obbligazione che colla presente possa avere contratto col « signor M° Ruggero Leoncavallo, e questi dovrà pagare alla ditta « G. Ricordi e C., a titolo di penale e risarcimento di danni, la « somma di L. 20.000 (ventimila) ».

Se v'è contratto che possa dirsi *leonino*, è certamente questo.

Consegna della novella « Trecce nere ». — Il maestro presentò nel termine fissato una novella intitolata *Trecce nere* del Ciampoli che doveva servire di schema al libretto.

Il 12 ottobre 1893, cioè un mese e mezzo dopo la scadenza del termine per la consegna, Tornaghi, procuratore della Ditta, avvertiva Leoncavallo che il signor Giulio Ricordi per una grave malattia non aveva fino allora potuto leggere la novella *Trecce nere*, ma che ciò sarebbe avvenuto presto e che gli avrebbe poi fatto conoscere il suo pensiero.

Cinque mesi dopo invece, cioè alla fine del febbraio 1894, la Ditta comunicò al Leoncavallo che la novella era stata smarrita.

Citazione 13 ottobre 1894. — Rinvio della causa per dar tempo al maestro di predisporre lo schema del libretto « Tenebrae ». — A questo punto ognuno logicamente si aspetta che si chiuda la storia con un giudizio intentato dal maestro alla Ditta per la risoluzione del contratto 16 dicembre 1892 e il conseguente risarcimento dei danni.

La bontà del Leoncavallo prolungò invece ancora per ben cinque anni una questione che avrebbe potuto chiudersi nel suo inizio. Le parti si invertono. È la ditta Ricordi che spicca una citazione chiedendo al maestro il pagamento della penale di L. 20.000 per non avere egli presentato lo schema nel termine stabilito, e cioè nell'agosto 1893.

Si intromise allora tra le parti, per accomodare la vertenza in via amichevole, l'avv. Carlo Vincenzo Cavalla, col quale il comm. Ricordi stabilì che la causa si sarebbe rinviata di circa due mesi e precisamente all'udienza del 9 gennaio 1895, per dar tempo al maestro di predisporre lo schema del libretto *Tenebrae.*

E difatti al mattino del 9 gennaio 1895, prima della chiamata della causa, il maestro adempiva alle sue obbligazioni consegnando lo schema promesso.

Sentenza interlocutoria 26 aprile 1895. — Ammissione della perizia. — Quivi incominciano le dolenti note. La ditta Ricordi cita il maestro dinanzi al Tribunale di Milano, e, sostenendo che era trascorso il termine stabilito e che in ogni modo lo schema presentato non era musicabile, ne chiede la condanna al pagamento delle 20.000 lire e alle spese del giudizio. Il procuratore del maestro, pur insistendo in via principale nell'assoluzione del suo cliente dalle domande attrici, chiede in via subordinata che, sospeso il giudizio nel merito e nelle spese, si ammetta una prova testimoniale sui fatti cui già accennammo e una perizia per sapere se il libretto *Tenebrae* sia o no fatto a regola d'arte, e tale da servire alla formazione di un libretto per opera in musica interessante. Il Tribunale, ritenendo che il Leoncavallo si sarebbe reso inadempiente al contratto solo allora che lo schema *Tenebrae* non avesse alcun valore e non rispondesse affatto allo scopo convenuto, nominò tre periti i quali, esaminato lo schema, « dicano se sia lavoro fatto a regola d'arte da poter servire alla formazione di un libretto per opera in musica, e tale per cui si debba ritenere che il detto maestro Leoncavallo abbia colla presentazione di esso soddisfatto all'obbligo come sopra assunto col patto 1° della scrittura 16 dicembre 1892 ».

La sentenza interlocutoria fu accettata dalle parti; solo dovettero cambiarsi, per varie ragioni, i membri del Collegio peritale: fu lungo il dibattito per la nomina dei nuovi periti e intervennero altre quattro sentenze interlocutorie. Finalmente il Collegio peritale rimase definitivamente composto del prof. Enrico Panzacchi, del conte Leopoldo Pullè e di Giovanni Pozza.

Responso dei periti. — Credettero essi di dover rispondere a due domande. Alla prima, se cioè lo schema era fatto a regola d'arte nel senso di avere in sè gli elementi strettamente necessari alla formazione di un melodramma, risposero in senso completamente favorevole per il maestro; il giudizio invece intorno alla seconda, se cioè il libretto avesse in sè qualità di indole estetica e letteraria da dare affidamento di buona riuscita al futuro melodramma, non fu così assoluto come il primo. Ravvisarono nella trama del libretto *Tenebrae* una scelta e una fattura poco soddisfacenti, nonchè certe inverosimiglianze e trascuratezze che valevano a provare una compilazione alquanto frettolosa, specie verso la fine. Conclusero che la trama del

libretto *Tenebrae* non poteva a parer loro promettere al futuro melodramma una buona riuscita se *non ristudiata in parte e corretta.* Ammisero che questo lavoro di ritocco sarebbe riuscito facile al Leoncavallo, in quanto egli riuniva in sè le qualità del librettista e del musicista.

Sentenza definitiva del Tribunale 11-13 novembre 1897. — In base alla perizia lo stesso maestro Leoncavallo, con atto 6 giugno 1897, riassumeva la causa insistendo nella domanda di assoluzione dalle avversarie istanze, e chiedendo anche, in via riconvenzionale, ciò che non aveva fatto nel primo stadio del giudizio, che fosse dichiarato risolto, per colpa e fatto della Ditta, il contratto 16 dicembre 1892, e che conseguentemente questa fosse condannata al risarcimento dei danni. La Ditta affacciava le primitive domande. Il Tribunale assolse il maestro dalle domande della Ditta, ma non accolse però la sua istanza riconvenzionale.

Giudizio di appello. — Sentenza della Corte d'Appello di Milano 9 marzo 1898. — La ditta Ricordi interpose appello contro la sentenza definitiva del Tribunale, ed allora anche il maestro Leoncavallo all'udienza di discussione appellò incidentalmente per ottenere la risoluzione e il risarcimento dei danni. La Corte d'Appello confermò la sentenza appellata relativamente all'assoluzione del maestro dalle domande della Ditta attrice, ma accogliendo l'istanza riconvenzionale respinta dai primi giudici, dichiarò inoltre risolto, per fatto e colpa della ditta Ricordi, il contratto 16 dicembre 1892, condannando la stessa Ditta al risarcimento de' danni verso il maestro Leoncavallo.

Ricorso in Cassazione. — Sentenza della Corte di Cassazione di Torino 24 luglio 1899. — Non si acquietò per questo la ditta Ricordi, ma con una costanza degna di miglior causa volle anche tentare l'ultimo giudizio. Ma anche questo, come ognuno sa, non le riuscì più favorevole: la Corte rigettò il ricorso condannandola nelle spese.

Appunti critico-giuridici.

La vertenza Ricordi-Leoncavallo presenta, a mio parere, tre questioni principali: 1° Dato il contratto 16 dicembre 1892, era o no ammissibile una perizia? 2° Dato il responso dei periti, come avrebbe dovuto sentenziare il Tribunale? 3° Dato l'apprezzamento della perizia fatto dal Tribunale, doveva ammettersi in favore del Leoncavallo la risoluzione del contratto e il conseguente risarcimento dei danni? — Trattiamone separatamente.

1° *Dato il contratto 16 dicembre 1892, era o no ammissibile una perizia?*

Adduceva la Ditta attrice a sostegno delle sue domande, che il maestro era venuto meno al patto primo della scrittura, in quanto lo schema non era stato presentato entro il termine stabilito; al patto secondo, perchè il libretto non aveva ottenuta la sua approvazione; che del resto il lavoro presentato non era di alcun valore e quindi il maestro non potea dirsi avere adempiuto alla sua obbligazione. — Ma nessuna di queste pretese violazioni contrattuali ha fondamento di verità. Non la prima, in quanto risultava incontestabilmente dalla lettera del Tornaghi che il Leoncavallo aveva in tempo utile presentato alla ditta Ricordi la novella *Trecce nere*; se il termine era poi stato prorogato, ciò era avvenuto per comune accordo delle parti, ed era quindi fuor di dubbio che il nuovo schema era stato presentato tempestivamente; non la seconda, perchè il patto n. 2 non fa già obbligo al maestro di ottenere l'approvazione del libretto o pagare, in mancanza di essa, la penale, chè ciò sarebbe assurdo ed illegale, dal momento che il giudizio sullo schema e quindi la sua approvazione o disapprovazione doveva emanare da una delle parti contraenti. La approvazione veniva riguardata nel contratto come condizione del proseguimento del lavoro, per passare dallo schema all'opera, e da questa alla grande partitura; erano i termini che la Ditta voleva rispettati e garantiti con una penale. Del resto, attribuendo pure alla frase « ottenutane la approvazione » il senso che pretende la Ditta, non si sa poi come spiegare il perchè nel patto 4° si accenni solo alle eventuali mancanze ai patti n. 1 e 2 e non anche al patto 3°, il quale comincia appunto così: « *Qualora l'opera fosse di gradimento della ditta Ricordi...* »

Un editore tenero del libretto e non dell'opera mal si comprende.

A sorreggere le domande della Ditta, ossia il pagamento della penale, non rimane quindi che il terzo argomento da essa sollevato quasi subordinatamente, e certo facendovi sopra poco assegnamento. Esso si può riassumere così: il lavoro presentato non è serio, non è conforme al contratto, ed è stato consegnato dal convenuto al solo intento di liberarsi dalla penale pattuita.

E rettamente il Tribunale sentenziò che se i due primi argomenti non avevano valore, al diritto di conseguire la penale la Ditta sarebbe egualmente giunta qualora avesse dimostrato che l'inadempienza del Leoncavallo derivava appunto dalla meschinità artistica dello schema presentato.

Fu così che si ammise una perizia sul valore artistico del libretto, come del resto *in subordine* aveva chiesto anche il convenuto, per accertare cioè se il maestro Leoncavallo, pur avendo presentato tempestivamente lo schema, potesse dirsi egualmente inadempiente al patto primo per non aver fatto un lavoro quale era nella intenzione prima delle parti contraenti. — Dal momento che solo la mancanza ad uno dei patti n. 1 e 2 rendeva giustificata la domanda della ditta Ricordi, era naturale che per assolvere il convenuto, sfatati i primi due argomenti, si venisse a giudicare del terzo, giudizio che il Tribunale non credette, e giustamente, poter dare senza essere prima illuminato da un responso peritale.

2° *Dato il responso dei periti, come avrebbe dovuto sentenziare il Tribunale?* — Abbiamo già veduto quale fosse il quesito proposto dal Tribunale ai periti e come essi diedero il loro responso.

La difesa del maestro Leoncavallo, la sentenza definitiva del Tribunale e quella della Corte di Appello sono concordi nell'ammettere che i periti esorbitarono dal loro mandato quando ad un giudizio tecnico dello schema vollero aggiungerne uno estetico, facendo così seguire all'accertamento di un fatto delle opinioni personali. — Sarà audacia la mia, ma non condivido tale opinione. Non dissero i periti perchè il loro giudizio letterario dovesse rispondere a due domande, e resero così possibile che una perizia che potea tornar forse favorevole alla ditta Ricordi si ritenesse completamente propizia al maestro Leoncavallo; ma pur tuttavia una ragione c'era, benchè non si possa asserire che essi ne abbiano avuta coscienza. — Vediamola.

Chiedeva il Tribunale « se lo schema sia lavoro fatto a regola d'arte da poter servire alla formazione di un libretto per opera in musica, e tale per cui si debba ritenere che il detto maestro Leoncavallo abbia colla presentazione di esso soddisfatto all' obbligo assunto col patto primo della scrittura 16 dicembre 1892 ». Formulava quindi due distinte domande: 1ª Lo schema *Tenebrae* è fatto a regola d'arte e tale da poter servire alla formazione di un libretto per opera in musica? 2ª Lo schema *Tenebrae* è tale per cui si debba ritenere che il detto maestro Leoncavallo abbia colla presentazione di esso soddisfatto al patto primo della scrittura? Alla prima domanda risposero i periti affermativamente. Risposero alla seconda?

Intendiamone anzi tutto la portata.

Il patto primo della scrittura faceva obbligo al Leoncavallo di presentare *la tela del libretto di detta opera* entro il mese di agosto del 1893. — Doveva quindi il maestro presentare lo schema di un libretto, il quale schema doveva servire ad un'opera che la Ditta avrebbe poi acquistato qualora fosse stata di *suo gradimento*, qualora cioè avesse dato affidamento di buona riuscita.

Mandato dei periti era perciò giudicare non solo se lo schema aveva in sè gli elementi strettamente necessarî alla formazione di un melodramma, ma anche se il futuro melodramma che su di esso si andava a comporre potea, qualora fosse stato rappresentato, promettere un successo felice. È necessario, per intendere bene il patto 1° della scrittura, non perdere di vista lo scopo per cui doveva aver luogo la composizione dello schema che era appunto il melodramma: la Ditta non avrebbe certo potuto accettare la *tela* di un libretto quantunque fatta cogli *elementi artistici strettamente necessari alla formazione di un melodramma*, qualora poi essa non avesse potuto servir di base a un melodramma rappresentabile non solo dal punto di vista artistico, ma anche da quello economico. Bisogna dimenticare per un momento l'arte per ricordare che l'editore è, in fin dei conti, un commerciante il quale regola l'acquisto della merce secondo i gusti del pubblico, secondo il consumo. Un'opera può essere di un valore artistico incontestabile, e rimanere purtuttavia economicamente non rimunerativa quando si voglia rappresentare.

È facile l'opporre a quanto io venni fin qui dicendo che il patto primo della scrittura non parla che della tela di un libretto per

un'opera, senza far cenno delle qualità che esso libretto deve avere; ma io ribatto che secondo l'articolo 1136 del Codice civile, le clausole dei contratti si interpretano le une per mezzo delle altre, attribuendo a ciascuna il senso che risulta dall'atto intero, il quale nel caso nostro è appunto questo: il maestro Leoncavallo doveva presentare la tela di un libretto per un' opera che l' Impresa avrebbe acquistato *qualora fosse stato di suo gradimento,* per un'opera cioè che avesse dato molte garanzie di successo. — Il libretto è qui mezzo al fine.

Ammessa tale interpretazione del patto primo della scrittura, la seconda domanda fatta dal Tribunale ai periti assume questo aspetto: lo schema presentato dal maestro Leoncavallo può promettere al futuro melodramma una buona riuscita? — Ora, risposero i periti a questa seconda domanda? È indubitabile; solo il loro giudizio non fu come il primo assoluto, perentorio, e diede perciò adito a diversi apprezzamenti. Ben vagliato in processo di causa, io credo che il responso dei periti avrebbe dovuto condurre a queste conseguenze: a dichiarare risolto il contratto in quanto la Ditta non potea tenersi obbligata a ricevere in consegna uno schema che non corrispondeva allo scopo avuto di mira all'epoca della conclusione del contratto stesso (1); ad assolvere il maestro Leoncavallo dalle domande attrici,

(1) Si ha un bel dire infatti che la seconda parte del responso peritale non è di alcun danno all'assunto del maestro, ma anzi torna prevalentemente in suo favore. È inutile fare dell'acrobatismo interpretativo sopra l'evidenza delle parole. La perizia ammetteva indiscutibilmente:

1° che la trama del libretto non era di scelta e di natura del tutto soddisfacenti;

2° che vi erano punti poco confacienti al melodramma;

3° che l'insieme era troppo povero di varietà e di movimento;

4° che vi erano delle inverosimiglianze e trascuratezze;

5° che la trama non potea promettere al futuro melodramma una buona riuscita se non ristudiata in parte e corretta.

Questi difetti che la perizia aveva ravvisato nello schema potevano ben coonestare il rifiuto della Ditta ad accettarlo! Perchè farle colpa se non aveva approvato uno schema di libretto che per essere musicabile doveva esser ristudiato e corretto? Chi potea darle affidamento che le modificazioni che il maestro avrebbe introdotte sarebbero state quali lo schema, al dir dei periti, richiedeva?

Non si opponga esser nella natura di uno schema l'esser suscettibile di modificazioni.

La perizia si riferiva a modificazioni essenziali, sostanziali, non a quelle comuni di dettaglio.

perchè la perizia ammetteva che lo schema fosse stato fatto non già per evitare il pagamento della penale colla tempestiva presentazione di un manoscritto qualsiasi, ma con veri criteri artistici. Nè tale soluzione può incolparsi di contraddizione opponendo che, o il Leoncavallo ha adempiuto ai patti, e allora ha diritto alla risoluzione dèl contratto e al risarcimento dei danni per l'ingiusto rifiuto, o non vi ha adempito, e allora è tenuto al pagamento della penale.

Altro è infatti l'inadempienza che porta come conseguenza la disapprovazione del lavoro, altro è quella che si risolve in una mancata consegna.

Sussistendo solo la prima, il contratto si scioglie naturalmente in quanto la disapprovazione, secondo il patto n° 2, agisce come condizione risolutiva; se invece ad essa si accompagna anche la seconda, allora siamo nel caso di una vera e propria violazione contrattuale che rende applicabile il patto 4°.

3° *Dato l'apprezzamento della perizia fatto dal Tribunale, doveva ammettersi in favore del Leoncavallo la risoluzione del contratto e il conseguente risarcimento dei danni?* — La difesa del maestro ragionava così: il contratto 16 dicembre 1892 contiene una obbligazione sinallagmatica commutativa; ambo le parti assumevano con esso delle obbligazioni; col suo rifiuto, dimostrato ingiusto, la ditta Ricordi è venuta meno al contratto e si è quindi resa inadempiente; torna quindi applicabile l'art. 1165 del Codice civile e la clausola risolutiva tacita deve avere pieno valore in favore di chi abbia adempiuto alla propria obbligazione e a carico della parte che abbia mancato al contratto.

Opponeva la ditta attrice: sta bene che voi maestro Leoncavallo non dobbiate pagare la penale, ma siccome io editore sono l'unico giudice, così sola conseguenza della mia mancata approvazione sarà che ogni rapporto tra di noi abbia termine, senza che voi possiate domandarmi nulla per il risarcimento dei danni.

Ma il punto da dimostrarsi è precisamente questo, se cioè l'editore era o no l'unico giudice atto ad apprezzare lo schema del libretto e a stabilire se fosse o no idoneo allo scopo per cui egli lo acquistava.

Sosteneva la Ditta che ciò non era da porsi in dubbio dal momento che la facoltà di giudicare se l'era contrattualmente riservata;

ma è legalmente valida una tale riserva? Non esitiamo a negarlo. — La frase « ottenutane l'approvazione della Ditta » si risolve in una vera e propria condizione potestativa, in quanto la esistenza del contratto viene in tale modo a dipendere dalla volontà della Ditta obbligata; ammessa quindi la interpretazione della parte attrice, il contratto sarebbe nullo (1).

Ma quando una clausola ammette due sensi, si deve intendere nel senso per cui può la medesima avere qualche effetto, piuttosto che in quello per cui non ne avrebbe alcuno (2): e il senso per cui la surriferita clausola può avere qualche effetto è appunto questo, che cioè la Ditta voleva assicurarsi che lo schema proposto fosse fatto con intendimenti artistici, e tale da prestarsi ad un melodramma di non dubbia riuscita.

Essa avrebbe quindi avuto diritto di rifiutare il lavoro soltanto se avesse potuto dimostrare che non era nè serio, nè fatto a regola d'arte; tale dimostrazione essendo mancata, il suo rifiuto si risolveva in una violazione del contratto, il quale veniva per tale modo risolto per colpa della Ditta che di conseguenza era tenuta a risarcire i danni che al maestro Leoncavallo da tale fatto venivano a derivare.

Ma, diceva la Ditta, ammesso anche che io abbia errato nel mio giudizio, l'unica conseguenza che ne può derivare è quella di dovere accettare un'opera del maestro Leoncavallo scritta sul libretto del quale era stato proposto lo schema, e nulla più. Notiamo anzitutto l'inesattezza di questo concetto in quanto la Ditta al più avrebbe dovuto consentire che si componesse l'opera sul libretto proposto: quest'opera poi avrebbe sempre avuto il diritto di rifiutare (interpretazione del patto 3°) quando avesse potuto provare che non era fatta con intendimenti artistici e che era inidonea alla rappresentazione.

Ma, prescindendo da ciò, il principio che essa veniva in tal modo ad ammettere è evidentemente errato. Dal momento che la Ditta era inadempiente, non poteva arrogarsi un diritto che compete solo *alla parte verso cui non fu eseguita la obbligazione*, quello cioè di scegliere tra l'adempimento del contratto o il suo scioglimento (3).

---

(1) Art. 1162 del Codice civile.
(2) Art. 1132 del Codice civile.
(3) Art. 1165 del Codice civile.

Non ci dilungheremo qui a combattere gli altri argomenti addotti dalla parte attrice a sostegno delle sue domande, argomenti che la difesa del maestro Leoncavallo, l'egregio avv. Foà, cui in ultimo si aggiunse l'on. Zanardelli, riuscì a sfatare completamente: ci preme solo il notare che, dato l'apprezzamento della perizia fatta dal Tribunale e la Corte di Appello, non si poteva che giungere alle conseguenze cui giunse quest'ultima, che cioè il contratto era risolto per fatto e colpa della ditta Ricordi, la quale era perciò tenuta al risarcimento dei danni verso il maestro Leoncavallo.

***

Non ci sembra inopportuno il chiudere questi appunti sulla vertenza Ricordi-Leoncavallo con alcune osservazioni relativamente al risarcimento dei danni che si liquideranno in favore del maestro in separata sede; molto più poi che si può già fin da ora desumere dall'opuscolo dell'avv. Foà quali saranno a un di presso le pretese che questi avanzerà nel futuro giudizio, per il suo cliente. Egli infatti, a pag. 65, così si esprime: « ...il Maestro si trova ad avere lavorato inutilmente (nè potrebbe più giovarsi del lavoro fatto, perchè nel frattempo il tema fu già sfruttato da altri autori (1), che dalla pubblicità della causa appresero come dal dramma del Bernardini si potesse trarre un buon melodramma), ed è nella impossibilità di riscattare quelle 5000 lire che aveva pagate nella certezza di poterle ricuperare con un lavoro serio ». E a pagina 69: « ...il Maestro ...si trova ad aver fatto un lavoro inutile e a perdere senza compenso quelle 5000 lire che per contratto egli aveva diritto di riavere mediante la rappresentazione della sua opera ». — Si vorrebbe insomma, se il nostro giudizio non erra, che il maestro Leoncavallo senza aver fatta l'opera ne ricevesse il prezzo, giustificando tale pretesa sotto l'aspetto di un *lucrum cessans*, di un mancato guadagno.

Ciò potrà sembrare non equo, in quanto l'autore dei *Pagliacci* verrebbe così ad intascare il prezzo di un'opera che in realtà non ha

(1) Allude al maestro Umberto Candiolo il quale vinse un premio coll'opera *Il Cieco*, tratta dall'omonimo dramma, nel concorso indetto dal signor Gabor Steiner di Vienna.

composta; e si potrebbe anche con una certa parvenza di fondamento giuridico sostenere l'inammissibilità di un tale assunto di fronte al patto 3° della scrittura 16 dicembre 1892, poichè il Maestro non può certo *a priori* asserire che l'opera sarebbe stata acquistata dalla Ditta, essendogli necessario a tale scopo il provare che egli l'avrebbe composta in modo che ad essa sarebbe tornata gradita, ossia a regola d'arte, degna di rappresentazione, il che è certo difficile per non dire impossibile.

Ma è facile il ribattere ad un simile argomento che si volesse addurre, che il gradimento della Ditta agiva, è vero, non può esser dubbio, come una condizione sospensiva, ma che tale condizione però se non si avverò, fu per colpa della Ditta stessa, in quanto rifiutando ingiustamente lo schema, diede luogo alla risoluzione del contratto: ma ognuno sa che per l'art. 1169 del Codice civile, la condizione si ha per adempiuta quando lo stesso debitore obbligato sotto condizione ne abbia impedito l'adempimento.

***

CAUSE

I. SOCIETÀ ANONIMA PER L'ESERCIZIO DEL TEATRO ALLA SCALA CONTRO LA SIGNORA INES DE FRATE.

II. SOCIETÀ ANONIMA PER L'ESERCIZIO DEL TEATRO ALLA SCALA CONTRO IL CAV. AUGUSTO BROGI.

I.

Nell'agosto 1898 l'Impresario del Teatro Argentina, Guglielmo Canori, scritturava la signora Ines De Frate quale prima donna soprano drammatico per la stagione di carnevale-quaresima 1898-99, dietro emolumento di L. 14.000. Nel settembre 1898 il Canori la *cedeva* per un mese, dietro corrispettivo di L. 8000, alla Società Anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala, per alcune rappresentazioni straordinarie della *Norma*.

Nel dicembre di quell'anno la signora De Frate ritornò a Milano per adempiere alle sue obbligazioni: la Società versò nelle sue mani

un quarto del compenso pattuito e si incominciarono regolarmente le prove che continuarono fino al 2 gennaio 1899.

La sera del 2 gennaio ebbe luogo la prova generale; la sera del 3 doveva darsi la prima rappresentazione, ma fu rimandata al 4. Nello stesso giorno 3 il signor Gatti Casazza, direttore generale della Società, mandò a pregare la De Frate a voler fare alla sera un'altra prova, ed essa vi acconsentì, senonchè l'avvisatore venne poi a disdirla. Il giorno 4 essa lesse nei giornali un comunicato che notificava al pubblico ed agli abbonati che l'andata in scena della *Norma* era sospesa perchè il Consiglio della Società e la Direzione erano concordemente persuasi, dopo le prove eseguite, che non sarebbe riuscita uno spettacolo del tutto rispondente alle legittime esigenze della Scala in quella stagione. — Scrisse la De Frate e si presentò per avere spiegazioni, ma non riuscendo ad ottenerle, fece notificare l'8 gennaio atto di citazione col quale essa chiedeva la risoluzione del contratto per colpa della Società, il pagamento del residuo emolumento di L. 4000, e il risarcimento dei danni materiali e morali che si faceva ascendere a L. 100.000.

Il giorno 8 gennaio stesso il Gatti Casazza comunicava con lettera alla De Frate che fino dal 3 il maestro Toscanini, direttore d'orchestra, l'aveva protestata per la parte di protagonista nella *Norma* con dichiarazione scritta ed esplicita, e il 9 successivo faceva notificare atto-diffida a mezzo di usciere.

Comparsa in causa, la Società chiedeva termine per citare in garanzia il Canori; questi a sua volta citava la Società per il pagamento delle residue L. 4000 di emolumento. Il Tribunale decise con sentenza 7 marzo ambedue le cause, assolvendo il Canori dalla azione di garanzia e ammettendo le prove dedotte dalla De Frate, tendenti a dimostrare l'entità del danno derivantele dalla protesta e che ad altre cause, più che alla sua imperizia, doveva attribuirsi la sospensione dell'andata in scena della *Norma*; sosteneva poi l'attrice che il giudizio del direttore d'orchestra non potea ritenersi a suo riguardo inapellabile e che la protesta era in ogni modo avvenuta fuori termine.

La Società Anonima interpose appello dalla sentenza, la De Frate a sua volta interpose appello incidentale chiedendo l'accoglimento delle sue domande. La Corte d'Appello di Milano, con sentenza 4-11 luglio 1899, riconobbe tempestiva la protesta e inappellabile il giudizio del direttore d'orchestra in suo confronto.

II.

Il 20 ottobre 1898 la Società Anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala scritturava il cav. Augusto Brogi, tenore, dal 15 dicembre 1898 al 17 gennaio 1899 per cantare nel detto Teatro la parte di *Pollione* nell'opera *Norma* e per non meno di 5 rappresentazioni, per il corrispettivo di L. 1400 caduna, con anticipo di L. 1400 all'arrivo alla piazza, da scontarsi coll'ultima delle 5 rappresentazioni. Presentatosi il Brogi alla Scala all'epoca fissata, percepì le anzidette L. 1400 e dopo pochi giorni prese parte a varie prove cogli altri artisti sotto la direzione del maestro Toscanini.

Questi il 29 dicembre lo protestava perchè insufficiente e non adatto per voce *vecchia* e *stanca* a disimpegnare sulle scene della Scala la parte di *Pollione*, accennando nella protesta anche a gravi mancanze disciplinari.

Ciò stante, la Società fece notificare al Brogi il 2 gennaio 1899 atto di protesta e diffida con cui, rendendogli nota la protesta Toscanini, gli significava che riteneva risolto, per fatto e colpa di esso Brogi, il contratto 20 ottobre 1898, diffidandolo alla restituzione delle L. 1400, e protestando i maggiori danni.

Non si acquetò il Brogi, e con citazione 5 gennaio 1899 chiamò la Società avanti il Tribunale di Milano chiedendone la condanna al pagamento di L. 47.500 quale importo corrispettivo del contratto, e di pretesi danni in dipendenza della violazione del contratto stesso che si asseriva avvenuta per parte della Società.

Contestatasi la lite, la Società concluse per l'assoluzione dalle domande attrici, instando in via riconvenzionale perchè il Brogi fosse condannato a rifondere ad essa Società le L. 1400 stategli anticipate col favore delle spese, e proponendo, in via meramente subordinata, prova testimoniale tendente a comprovare i ritardi ripetuti del Brogi alle prove, e la risposta violenta ed offensiva che questi aveva dato al Toscanini che si era lagnato appunto del suo ritardo alla prova del 29 dicembre 1898.

Il Brogi alla sua volta, insistendo nelle domande di citazione, specificava la istanza di pagamento delle L. 47.500 nel senso che la somma di L. 5600 rappresentava il residuo dell'emolumento convenuto, e le altre L. 41.900 i danni; e concludeva in via subordinata

proponendo di provare con testimoni che, ingiuriando il Toscanini, non aveva fatto che ritorcere contro di lui gli apprezzamenti sconvenienti che si era permesso a suo carico. Adduceva inoltre che la sua protesta non era efficace in quanto era avvenuta in base a semplici prove al pianoforte, in camera, non già in seguito a prove a piena orchestra; che del resto il diritto di protesta di un artista di canto spetta per consuetudine teatrale alla Direzione teatrale, od alla Commissione di sorveglianza nominata per il buon andamento del teatro, e non già al direttore d'orchestra.

Il Tribunale di Milano, con sentenza 26 aprile-2 maggio, ritenne inefficace la protesta del maestro Toscanini e non atta a risolvere il contratto, e non costituire una trasgressione disciplinare grave, quale occorrerebbe per far risolvere il contratto, la mancanza in cui era caduto il Brogi.

Da tale giudicato appellò la Società sostenendo inappellabile in riguardo del Brogi il giudizio del Toscanini; e la Corte d'Appello di Milano, con sentenza del 28 luglio 1899, accolse pienamente le sue conclusioni, assolvendo la Società stessa dalle domande del Brogi, e condannando questi a rifonderle le 1400 lire stategli anticipate.

Appunti critico-giuridici.

Le due cause hanno troppi punti non solo di fatto, ma di diritto, comuni, per poterle fare oggetto di separata trattazione.

A parte, infatti, qualche peculiarità della prima causa, principale quella del contratto di cessione tra l'Impresa Canori e la Società della Scala, le questioni più importanti e di indole generale che sì nell'una che nell'altra si presentarono ai giudici si possono ridurre a due:

1° Se si possa invocare contro un artista di canto la consuetudine teatrale che riconosce alle Commissioni o Direzioni teatrali il diritto di protestare gli artisti, per conchiudere che, anche in difetto di patto speciale, il giudizio dato dal Direttore d'orchestra deve come quello delle Direzioni, ritenersi inappellabile.

2° Se sia inappellabile la protesta del Direttore d'orchestra quando le parti siansi rimesse espressamente al suo giudizio.

I.

Lo sviluppo logico della questione esige che essa venga divisa in due punti principali e cioè: 1° La protesta di un artista derivante da una Commissione teatrale è inappellabile? 2° Si può ad essa equiparare quella del Direttore d'orchestra quando il contratto di scrittura taccia in proposito?

1° *La protesta di un artista derivante dalla Commissione teatrale è inappellabile?*

Una giurisprudenza si può dire costante lo ammette (1); come lo provano le sentenze 6 agosto 1853 della Corte di Casale, 9 settembre 1873 della Corte di Milano in causa Priora c. Impresa della Scala; 15 maggio 1882 della Corte di Milano in causa Corti contro Galati; 12 dicembre 1878 della Corte di Milano in causa Balardini-Dini; 23 novembre 1887 della Corte di Cassazione di Roma in causa Guardabasti contro Lamperti; 28 ottobre 1889 della Corte di Milano in causa Bertini contro Corti, tenuta ferma da sentenza 11 maggio 1891 della Corte di Cassazione di Torino; 31 giugno 1894 della Corte di Milano in causa Massimi contro Corti, ecc. Queste sentenze considerano, e secondo noi giustamente, il rifiuto dell'artista da parte della Commissione teatrale come un caso di forza maggiore, il quale perciò libera l'Impresario da ogni responsabilità.

La Direzione teatrale infatti non costituisce già un collegio di arbitri il cui mandato sia di risolvere le questioni che possono insorgere tra impresario ed artisti: essa rappresenta l'autorità, il Municipio da cui emana e nel nome del quale agisce, ed i suoi giudizi sono appunto inappellabili come lo sarebbero quelli dell'autorità municipale.

La Direzione, rivestita della rappresentanza amministrativa ed economica del teatro, ha il diritto di assicurarsi della buona esecuzione degli spettacoli in cui si impiega il pubblico denaro, e tale suo diritto non può essere ostacolato in alcun modo. La sua disapprovazione, la sua protesta, sono a considerarsi alla stregua della disapprovazione, della protesta del pubblico, ossia come un caso di forza

(1) V. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei Teatri*, Milano, 1893.

maggiore: essa infatti rappresenta di solito la parte più intelligente del pubblico, senza dire che rappresentando il municipio rappresenta i cittadini stessi; è perciò logico ed equo che essa prevenga col suo il loro giudizio. Ciò non può tornare di danno nè agli artisti nè all'impresario: non agli artisti, ai quali viene in tal modo risparmiata la prova dei debutti che sarebbe stata loro sfavorevole; non all'impresario, in quanto ogni miglioramento nel personale artistico che egli ha scelto si risolve in una maggior affluenza di spettatori e quindi in un maggior incasso da parte sua.

Noi ammettiamo quindi che il giudizio delle Commissioni teatrali debba ritenersi inappellabile tutte le volte che nella scrittura non vi osti una clausola espressa: esso infatti non costituisce per noi nè una sentenza arbitrale, nè un responso di periti, ma si collega al divieto dell'autorità superiore, alla protesta del pubblico, e costituisce quindi un caso di forza maggiore.

2° ***Alla protesta della Commissione teatrale si può equiparare quella del Direttore d'orchestra, quando il contratto di scrittura taccia in proposito?***

La ragione principale che si adduce a sostegno dell'opinione affermativa è che il Direttore d'orchestra ha le stesse mansioni che prima avevano le Commissioni teatrali, mansioni che come appunto alle Commissioni teatrali, gli derivano dalla stazione appaltante.

Si conclude che in qualunque tempo quindi si sostituisca l'uno organismo all'altro, rimangono intatti lo scopo e il modo di raggiungerlo, sicchè sarebbe incivile di escludere la conseguibilità dello scopo solo per una semplice differenza di forma (1).

Riferiamoci al caso della Scala. Nel nuovo capitolato d'esercizio di questo teatro con cui venne affidato l'esercizio stesso alla Società Anonima presieduta dal duca Visconti di Modrone, la Commissione teatrale venne soppressa; però Municipio e Palchettisti (stazione appaltante) che concorrono al funzionamento del Teatro con una dote complessiva di annue L. 250.000, delegarono ed accollarono al Maestro direttore d'orchestra, che deve essere scelto colla loro previa appro-

---

(1) V. Avv. Morpurgo, *Comparsa conclusionale nella causa Società della Scala-Brogi*, pag. 12.

vazione, la responsabilità dell'andamento artistico della stagione e la inappellabilità in tutto ciò che concerne non solo la scelta del personale artistico, ma anche la protesta degli artisti medesimi.

Dati i patti di un simile capitolato, dato cioè che il Direttore d'orchestra cui è riservata la facoltà inappellabile di protestare gli artisti, sia nominato dall'Impresario previa approvazione del Municipio e dei Palchettisti, si può proprio asserire che tale facoltà gli deriva direttamente dalla stazione appaltante?

Altra cosa è l'esser nominati *direttamente* dalla stazione appaltante, come appunto la Commissione teatrale, altro l'esser scelti dall'Impresario ed approvati poi dai concedenti. Nel primo caso, le persone che vengono elette a curare il buon andamento artistico degli spettacoli offrono sicuro affidamento di disinteresse nel loro operato: esse rappresentano un piccolo pubblico che si rende interprete dei gusti del grande pubblico e ne previene il giudizio. Nel secondo caso invece una persona solo è chiamata a giudicare dello spettacolo, e questa deriva la sua autorità *direttamente* dall'Impresario in quanto questi la sceglie, *indirettamente*, dalla stazione appaltante, dal Municipio, in quanto questi la approva. Esiste quindi evidentemente nel Maestro direttore d'orchestra un conflitto di attribuzioni: egli è nello stesso tempo chiamato a giudicare come *pubblico* e come *impresario:* a questo si aggiunga che, facendo parte, anzi essendo forse la parte più importante del personale artistico, egli riveste anche la qualità di *artista scritturato dall'Impresa.*

Come potrà il suo giudizio essere spassionato, disinteressato, dal momento che egli è costretto a rappresentare interessi tra loro opposti?

Non sarà possibile che una soverchia cura della sua personalità artistica gli faccia usare con troppa leggerezza delle facoltà concessegli? E non è forse indecoroso che un artista abbia il diritto di vita o di morte su tutti gli altri?

Si osserva che, del resto, anche quando il giudizio è dato dalle Commissioni teatrali, esso non fa che rispecchiare quello del Direttore d'orchestra; ma tale osservazione manca certo di valore. Altro è chiedere al Direttore d'orchestra un parere sul valore artistico di un cantante, altro è crearlo assolutamente giudice inappellabile: nessuno nega che egli possa essere un buon perito, solo si contesta che sia possibile trovare in lui un buon giudice.

Risolutamente adunque neghiamo la identità tra i due organismi, Direttore d'orchestra e Commissione teatrale, di fronte all'artista, in quanto il giudizio dell'uno non offre le stesse garanzie di equità di quello dell'altro: che poi tanto col primo che col secondo il Municipio ottenga il suo scopo a noi non importa, benchè anche questo sia assai discutibile.

Ad una simile conseguenza si giunge del resto applicando anche i principî del diritto.

L'artista che contrae una scrittura sa, per consuetudine, che essa si risolve quando manchi l'approvazione della Commissione teatrale; nulla quindi può opporre alla protesta di questa. Ma, se durante la scrittura alla Commissione teatrale si sostituisce il Direttore d'orchestra, e a questi si devolvono le facoltà di protesta inappellabile riconosciuta alla prima, potrà tornare di nuovo applicabile il suesposto principio, o piuttosto non avrà l'artista diritto, dal momento che è venuto meno il giudizio del *piccolo pubblico*, di rimettersi a quello del *grande pubblico*, invocando la prova dei debutti? — Noi non esitiamo ad accettare questa seconda opinione.

Abbiamo già dimostrato la mancanza di identità tra i due organismi — Direttore d'orchestra — Commissione teatrale. — Altre osservazioni giuridiche si rendono ora opportune, e prima e più importante questa, che una volta che le parti contraenti si sono rimesse alla consuetudine, non è lecito con una disposizione posteriore derogare ad essa.

Che la sostituzione del Direttore d'orchestra alla Commissione teatrale non costituisca una deroga non è da dubitarsi, sia per quanto già dicemmo, sia perchè abbia a riguardarsi la Commissione come collegio di arbitri o di periti, nè il numero, nè le persone di questi, come ognuno sa, non sono mutabili se non per un nuovo accordo delle parti, che nel caso manca, o per opera dell'autorità giudiziaria. Ma ciò che più monta si è il notare che il Direttore d'orchestra non può neanche essere nè arbitro nè perito, e, quando sia nominato, l'altra parte ha facoltà di ricusarlo, in quanto egli è parte interessata nella controversia come stipendiato dall'Impresario (1).

(1) Vedi articoli 254 e 403 coordinati coll'art. 116 del Codice civile: quanti degli 11 casi di ricusazione che fa la legge non potrebbero applicarsi al Direttore di orchestra?

Concludendo adunque, noi non ammettiamo assolutamente che alla Commissione teatrale si possa, nel silenzio della scrittura, sostituire nella facoltà di protestare inappellabilmente gli artisti, il Direttore d'orchestra; e crediamo quindi che quando la Commissione teatrale venga meno per una causa qualsiasi, il giudizio definitivo sul merito artistico del cantante spetti al pubblico.

II.

Ma quale valore avrà il giudizio del Direttore d'orchestra quando con patto espresso le parti a lui lo demandarono? Sarà inappellabile come quello delle Commissioni teatrali? Non lo crediamo e con noi stanno la giurisprudenza e la dottrina (1). « In tal caso, dice la sentenza della Corte di Firenze 27 maggio 1879, il Maestro cui è rimesso il giudizio sulla capacità dell'artista non è arbitro, ma perito, ed il suo giudizio può essere annullato e corretto dall'autorità giudiziaria, se lo stimi non conforme alla verità ed alla giustizia. Non può dubitarsi che dove all'artista non piaccia accettare il giudizio del perito, i tribunali abbiano competenza di sindacare il giudizio medesimo, sia per la regola generale scritta nella legge (2) e seguitata costantemente in giurisprudenza, in virtù della quale l'avviso dei periti non vincola l'autorità giudiziaria che deve pronunciare secondo la propria convinzione, e sia perchè trattandosi di approvazione di un'opera locata, la cui bontà sia per patto rimessa all'arbitrio di un terzo, la dottrina insegna che, qualunque sia la formola del patto medesimo, il giudizio del terzo può sempre correggersi dal magistrato, dove non appaia conforme alla giustizia ed alla equità ».

Del resto, ammesso anche che il Direttore d'orchestra rivestisse la qualità di *arbitro*, non ne deriverebbe sempre la inappellabilità del suo giudizio, quando anche le parti avessero convenuto in questo. Le sentenze arbitrali hanno un mezzo di impugnazione ad esse tutto affatto particolare, che è l'*azione di nullità*, la quale è accordata

---

(1) V. Rosmini, op. cit., N. 467. Corte d'Appello di Venezia, Ronzi c. Baroncelli, 15 luglio 1880 (*Monit. Giud. Ven.*, 1880, 502); Corte di Firenze, 27 maggio 1869, Moreno c. Battistini (*Giur. ital.*, 1880, II, 25).

(2) Art. 270 Cod. proc. civ.

dalla legge se la sentenza sia stata pronunciata da chi non potea essere nominato arbitro, come appunto nel caso nostro (1), o se non fu motivata in fatto o in diritto (2).

E anche prescindendo da questi mezzi, resta pur sempre aperto l'adito all'azione di revocazione contro la sentenza arbitrale, nonostante qualunque rinuncia, all'attore che sia in grado di provare che, non già la sua imperizia artistica ma le pressioni fatte dall'Impresario sul maestro per sciogliere la scrittura, hanno determinato la ingiusta protesta (3).

Sia adunque quello del maestro giudizio di arbitro o di perito, il che noi abbiamo escluso, esso è pur sempre appellabile dalla parte che si sente ingiustamente gravata: la legge e l'equità non possono consigliare opinione diversa.

NICOLA TABANELLI.

(1) V. Cod. civ., art. 32 N. 3.
(2) Art. 32 N. 4 coordinato coll'art. 2 Cod. civ.
(3) Cod. civ., art. 30 coordinato coll'art. 494 N. 1.

DOMANDE E RISPOSTE

Esiste in Italia nelle Biblioteche o presso i privati del materiale (lettere, scritti, annotazioni, esercizî, solfeggi, arie, vocalizî, infine documenti di qualunque sorta, ecc.) intorno alla Scuola di canto bolognese fondata dal Pistocchi e seguìta dal Bernacchi, Pasi, Minelli, Bartolino, ecc., ed infine dal Mengozzi, vissuto e morto a Parigi, ove trapiantò la sua scuola depositandola nella " Méthode de chant du Conservatoire de Musique "; *ed intorno alla Scuola napoletana con a capo i celebri cantanti Baldassare Ferri, Carlo Broschi detto Farinelli, Caffarelli, Elisi, Gizielli, Manholi, Guadagni, Pacchierotti, Marchesi, ecc.?*

CARLO SOMIGLI.

RECENSIONI

Storia.

J. ARTIGARUM, ***Le rythme des mélodies grégoriennes.*** **Étude musicale historique et critique. — Paris, 1899. A. Picard.**

Questo libro, degno d'alta lode, è una difesa seria e convincente del ritmo nel canto gregoriano. Le conclusioni vi sono dedotte, dopo indagini critiche acutissime, dall'esame storico della questione, che è presentata nel modo più chiaro, avendovi l'autore premesso uno studio teorico del ritmo, anche perchè non fossero possibili equivoci nella interpretazione dei testi antichi da lui citati.

Non riassumeremo l'opera dell'Artigarum — soltanto un'attenta lettura di essa può rilevarne giustamente lo spirito; ci contenteremo invece di metterne in luce i tratti più salienti e l'ordine seguìto dall'autore nello svolgimento della sua tesi.

Pare che la parola *ritmo* (dal greco ρεω) debba significare lo *scorrere* del suono o della voce, uno *scorrere* però non senza ostacoli, cosicchè ineguaglianze o limitazioni ne costituiscano l'essenza. Con ciò la natura umana, incapace di comprendere l'indefinito, trova il termine di confronto per afferrare coll'intelletto frammenti di tempo. Si può dunque definire il ritmo: la proporzione nella divisione del tempo per mezzo del movimento, e il ritmo musicale: la proporzione tra suoni successivi considerati sotto il triplice rapporto del numero, della durata e della intensità. L'autore spiega questa definizione, esamina le proporzioni ritmiche, stabilisce la differenza tra ritmo e melos, insegna a distinguere il disegno ritmico nella sua unione coll'elemento melodico, e ne dimostra la necessità e l'importanza, notando che le leggi che determinano il ritmo sono invariabili ed universali, indipendenti affatto dalla volontà e dal capriccio della mente umana.

Ei passa quindi alla misura, che serve a riconoscere ed a regolarizzare la durata dei ritmi e dei suoni che li compongono. Segue lo studio dettagliato delle differenti specie di misure, dei tempi e delle note forti e deboli, degli accenti secondarî, dei ritmi mascolinizzati e femminilizzati, e delle concordanze ritmiche.

Dopo tali premesse l'autore si addentra nella questione storica se i canti della Chiesa latina fossero misurati, e fin da principio si dice soddisfatto di constatare che la parola *misura* è accettata in senso larghissimo anche dalla scuola benedettina di Solesmes.

Le forme più antiche di canto sacro di cui si trova menzione sono la salmodia, l'innodia e il cantico. Secondo S. Girolamo questi canti presso gli ebrei differivano più nella natura del contenuto che nella forma letteraria e musicale. Come si esplicarono presso i primi cristiani? Ciò resterà sempre un mistero. Anche nelle sinagoghe le melodie originali si sono ormai alterate stranamente e diversamente secondo le varie ragioni in cui si è sparso il popolo ebreo. Ma si può stabilire (tradizione ebraica) che la musica degli ebrei, essenzialmente stromentale, aveva un ritmo regolare. Molti autori lo provano; e qui giova osservare che le parole *modulatio, modulari,* ecc., usate così spesso dai musicisti antichi, devono essere interpretate nel senso di *canto misurato* e *disporre con ritmo* (cfr. Plinio, Aulo Gellio, Tito Livio, Orazio, Svetonio, ecc.). Fino d'allora si riconosceva che il ritmo tiene il primato sulla melodia, e lo si calcolava l'elemonto principale della musica.

Anche dalla tradizione cristiana si rileva che i canti sacri erano ritmati. Fin dal secolo II della chiesa San Giustino martire li distingueva dai profani non per la soppressione del ritmo, ma bensì per la mancanza di stromenti e di danze che vi si associassero. San Giovanni Crisostomo dice che nessuna cosa esalta l'anima, staccandola dai legami del corpo, quanto un cantico *bene ritmato* — ciò pei fedeli di Costantinopoli. E Sant'Agostino c'insegna, per la chiesa latina, che Sant'Ambrogio, chiuso in chiesa col suo popolo per sfuggire al furore degli Ariani, inaugurò a Milano il canto collettivo e alternato secondo l'uso degli orientali. Il santo dottore confessa che il canto milanese aveva per lui tali attrattive da commuoverlo talvolta più per la musica che per le parole. Poteva mancare di ritmo una melodia così incantatrice?

Verso la fine del secolo IV si generalizzò una nuova forma di canto che non doveva tardare a divenire preponderante dal punto di vista musicale: l'antifona. Destinata alle processioni, l'antifona assunse il ritmo di marcia religiosa, ma arrivò poi ad innestarsi ai salmi, e finì col sostituirli interamente in certi punti della liturgia latina.

Circa la tradizione pagana possiamo ammettere, secondo ci dicono unanimi gli scrittori latini, che a Roma non regnava che l'arte greca. Ora la musica dei greci era incontestabilmente ritmata: i teorici loro hanno avuto la cura di stabilire che la musica comprende tre cose, la melodia, il ritmo e la parola — senza di ciò nessun *canto perfetto*. L'Artigarum cita gli autori che trattarono del ritmo, e chiude il capitolo coll'interpretare ciò che sul ritmo scrisse Sant'Agostino nel dialogo *De Musica* (composto 387-389).

Come opinione dei musicisti moderni l'Artigarum ricorda il Fétis: *Non v'ha ritmo senza le combinazioni di tempi lunghi e brevi per mezzo dei quali le sillabe sono accentuate,* e il Rousseau: *Cantare senza misura non è cantare.* La tradizione e l'esperienza provano che può esser *misurata* anche la prosa, com'è il caso del canto gregoriano, sebbene in essa sia più difficile ottenere una quadratura regolare.

Segue l'interpretazione di ciò che espongono Aristosseno e Quintiliano pei greci, e Boezio pei latini, sui differenti stati per i quali è suscettibile di passare la voce, che è *continua* nella lettura semplice e nella conversazione, e *diastematica* (discontinua) nel canto.

Ecco il riassunto in un quadro sinottico:

I. Voce continua			Lettura della prosa Conversazione
II. Voce media			- Declamazione poetica
III. Voce diastematica	Canto	1. Canto solo, senza ritmo e parole	Esercizi di solfeggio Vocalizzi
		2. Canto con ritmo senza parole	Musica strumentale
		3. Canto con parole senza ritmo	Canti confusi nel genere recitativo
		4. Canto con ritmo e parole	Canto perfetto

Continua la tradizione cristiana. Nel secolo VI abbiamo sempre il canto misurato, *musicis pedibus composita voce gradiatur*, e già tocchiamo a San Gregorio (540-604). La tradizione pagana si mantiene nella musica delle feste pubbliche e private, dove non risuona che musica bene ritmata. San Gregorio dunque, per comporre il suo antifonario, sia che abbia ricorso al tesoro della tradizione cristiana, sia che abbia preso a prestito dall'arte profana, *non potè raccogliere che canti misurati.* Se fu compositore non potè comporre che canti misurati. Qualora avesse introdotto nel suo antifonario dottrine musicali nuove, Sant'Isidorio di Siviglia (570-636) non avrebbe mancato di notarlo nella ricca enciclopedia

dove tratta la questione del canto (*Sententiarum libros tres quos floribus ex libris papae Gregorii Moralibus decoravit*). Altre prove ci pervennero dagli scritti di Bède, dotto prete inglese (675-735), di Eddi, cantore della chiesa di York (sec. VIII), di Paolo I (papa 757-767), di Alcuino (725-804), dalla cronaca di Ekkeard IV, dal diacono Giovanni, biografo di San Gregorio (sec. IX), dal manoscritto anonimo, anteriore al secolo XI, pubblicato dal Gerbert, ecc.

Vagliate accuratamente tante testimonianze si arriva alla conclusione che l'antifonario di San Gregorio deve contenere melodie ritmate, che San Gregorio, conservando la misura nella sua raccolta di canti liturgici, seguì la tradizione, e che coloro che dopo di lui rigettano il ritmo, rigettano nel tempo stesso la tradizione e il canto gregoriano.

Nel secolo XII la misura nel canto liturgico subì un'eclissi quasi totale e quasi generale. Quali le cause? Cominciava allora la diafonia, e i musicisti, ammaliati dall'arte nuova così promettente, le sacrificarono senza pietà il ritmo, a cui essa non poteva piegarsi a cagione della lentezza di cui abbisognava per produrre i suoi effetti armonici.

Guido d'Arezzo non fu novatore che in quanto riguarda la notazione. Sembra che egli abbia accettato per la musica la definizione di Sant'Agostino: *Scientia bene modulandi*, attribuendo alla parola *modulandi* il senso fissatole dai predecessori: *Quibus ad bene modulandum rebus opus sit videamus* (Micrologus, c. XIV). Lo dimostra con tutta evidenza l'esame accurato che intraprese l'Artigarum negli scritti del famoso benedettino.

I partigiani del ritmo oratorio si valgono, a sostegno della loro tesi, del commento di Aribone lo Scolastico: *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*. Ma il passo a loro favorevole è interpolato, oppure l'Aribone si contraddice un po' più sotto, al paragrafo *De opportunitate modulandi*, che non potrebbe essere più conforme al principio della misurazione.

Bernon de Reichenau, che scriveva presso Saint-Gall mentre Guido professava in Italia, parla del ritmo in modo ancora più chiaro del suo illustre contemporaneo. Ei non sa concepire pel canto altro ritmo fuorchè il misurato.

Sicchè il sistema delle note eguali nel canto gregoriano non trova appoggio in alcuno dei teorici del passato. Parrà forse che gli autori del secolo XII possano favorirlo; ma essi non rappresentano la tradizione: la diafonia aveva allora operato una rivoluzione a sostegno di un pesante processo armonico. Più tardi comparvero melodie strettamente ritmate; però non erano le melodie grego-

riane, il ritmo delle quali non si seppe ricostruire perchè era atrofizzato da più di un secolo.

Qui dovrebbe seguire la parte più importante dell'opera, ossia le osservazioni pratiche per la restaurazione del canto gregoriano. Ma l'Artigarum si limita a dare qualche suggerimento molto vago, indicando come guide sicure l'accento tonico, il sentimento innato del ritmo, la conoscenza profonda delle leggi ritmiche e lo studio diligente del canto liturgico nella sua origine, nella sua costituzione e nelle sue formule principali, così da permettere di distinguere, per mezzo di opportuni confronti, i rapporti di similitudine e di differenza che esistono tra l'arte antica e l'arte moderna.

Tale restaurazione imporrà una trascrizione chiara e precisa del canto gregoriano nella notazione usuale, non essendo ormai il caso di giudicare simile operazione impossibile, inopportuna, o magari irriverente.

Conclusione: La teoria del ritmo a note eguali, pur misurate, è troppo rudimentale; quella del ritmo oratorio non è artistica, nè tradizionale; sola accettabile diventa la teoria del ritmo musicale, che presenta due forme, l'una decisamente simmetrica, corrispondente al metro della poesia, l'altra meno simmetrica nelle sue divisioni, quantunque sempre misurata, quasi analoga all'accentuazione della prosa.

Raccomandiamo il libro dell'Artigarum come un'utilissima preparazione storico-critica per accettare la teoria dell'Houdard (equivalenza dei gruppi neumatici) nella interpretazione delle melodie gregoriane (Csl. in proposito i cenni bibliografici nella *Rivista Musicale*, fasc. IV, '98; fasc. I e II, '99). O. C.

G. HOUDARD, *Le rythme du chant grégorien*. Réponse aux articles de M. l'Abbé Vigourel. — Grenoble, 1898. F. Brotel.

Abbiamo già parlato altre volte degl' importantissimi lavori di Georges Houdard sul ritmo del canto gregoriano. Nel presente opuscolo egli risponde alle critiche dell'abate Vigourel, secondo il quale l'opera sua dovrebbe essere considerata come non avvenuta, o presso a poco, mentre, a quanto dice, il critico non è giunto a capirne il piano, lo scopo e la portata.

Chiarite, innanzi tutto, alcune inesattezze del Vigourel, l'Houdard ribatte sui due punti principali della controversia: *Cosa si deve intendere per canto gregoriano?*, *Chi aveva l'incarico di cantarlo?*; e sostiene gagliardamente e convincentemente il principio da lui fissato per la restaurazione dell' antico canto della chiesa latina. Gli avversari non lo accettano? Ebbene, discutiamo, ma si facciano critiche più sicure. Intanto nulla ha potuto scuotere le sue convin-

zioni, benchè egli ad altro non aspiri se non a che il *vero* ritmo gregoriano arrivi ad imporsi per ragioni storiche e artistiche, anzichè sia imposto come atto di fede. O. C.

G. FARAONI, *Nuovi studi sul canto gregoriano del P. Dechevrens*. Estratto dalla *Rivista bibliografica italiana*, fasc. del 25 giugno e 10 luglio 1899. — Pistoia, 1899. G. Flori.

Annunziamo di buon grado questa bella recensione, che non è proprio da recensire. L'autore l'ha scritta per invogliare a leggere l'opera originale, e, a nostro avviso, egli ha raggiunto perfettamente lo scopo. O. C.

Critica.

AGOSTINO CAMERONI, *Lorenzo Perosi ed i suoi primi quattro Oratorii*. — Bergamo. Fratelli Bolis.

È un libro di piccola mole scritto con chiarezza e vivacità e che sebbene sia in qualche giudizio un cotal po' ingenuo, si raccomanda tuttavia per una non comune serenità ed imparzialità di apprezzamenti tanto più commendevole in quanto che l'A. è legato col Perosi da vincoli di personale amicizia.

I brevi cenni biografici coi quali si apre il libro, per la sicurezza delle fonti cui sono attinti, possono certamente sfatare e correggere le false notizie che si sono divulgate sulla vita dell'illustre abatino.

Aureo è il capitolo che tratta « l'Oratorio prima del Perosi »; meno indovinato invece il capitolo che tratta « l'Oratorio del Perosi ».

Ho accennato a qualche ingenuità. Nel discorrere delle caratteristiche che differenziano l'Oratorio del Perosi dall'Oratorio classico e cioè: del testo ligio al Vangelo e non più diluito e snervato, non di rado goffamente; dell'abbandono del recitativo *a secco* scoperto od appena sostenuto da qualche accordo, e dell'indipendenza dell'orchestra dalla polifonia vocale, l'A. dice che « in questo divario capitalissimo si nasconde forse un contrasto di religione o di temperamento etnico »!

Ora questa è un' ingenuità bella e buona; perchè in questa fine di secolo così ansioso nella ricerca del vero artistico e col rinnovellamento del dramma musicale, le cui teorie furono svolte a sazietà ed accettate universalmente, si sarebbe potuto, ed a ragione, stupirsi e muovere acerbo rimprovero al Perosi qualora avesse semplicemente ricalcato il tipo dell'Oratorio classico.

Se il Perosi nello scegliere a testo letterario brani del Vangelo ed Inni della Chiesa e nel limitarsi puramente a ben comporli insieme si è dimostrato pure genialissimo *librettista* (mi si perdoni la brutta parola) mentre invece i testi medesimi delle Passioni di Bach

sono assolutamente infelici, ciò avvenne per la medesima ragione per cui oggidì nessun serio compositore si attenderebbe a musicare il « sento l'orma dei passi spietati « o simili amenità, ma si provvede anzitutto di un libretto ragionevole.

Se il Perosi invece del recitativo *a secco* si serve di una narrazione « cantata e declamata liberamente e colla massima efficacia espressiva » si è perchè un racconto pedestremente esposto nella forma del vecchio recitativo d'opera, oggidì sarebbe un anacronismo tale da fare sorridere il grande Sebastiano Bach dalla quiete della sua tomba.

E se infine lo strumentale del Perosi « squisitamente vario e continuo » non si limita a secondare solo le parti vocali, questo dipende pure da ragioni esclusivamente tecniche dello strumentale ai tempi di Bach e dei classici, perchè non si poteva certo dare un'espressione ideologica, nel senso moderno, ad uno strumentale dove oltre gli archi non entravano che qualche flauto, tromba ed oboe d'amore.....; e che più che ad altro mirava a sorreggere e guidare le parti vocali di cui formava sovente l'esatto raddoppio.

Il vero e grande artista deve mettere a contributo, nello sviluppo del suo pensiero, ogni mezzo che l'arte contemporanea gli possa presentare; i mezzi dello strumentale odierno offrono al musicista tante risorse che gli antichi non potevano neppur supporre; non solo il pensiero ma anche il linguaggio da un secolo e più si è infinitamente evoluto; e come mai un artista dell'oggi non dovrebbe esplicare il suo pensiero tormentoso e complesso (che rispecchia il momento sociale in cui egli vive e lavora) con quel linguaggio più tormentoso e complesso che l'evolversi dell'arte gli venne offrendo?

Quindi se si pon mente solo alla veste esteriore di questa forma d'arte, non da contrasto di religione e nemmeno da contrasto di temperamento etnico (tant'è che la formula degli Oratorii classici italiani è molto analoga a quella dei tedeschi) deriva la differenza che corre tra l'Oratorio Perosiano e l'antico; ma solo da differenza e cambiamento delle idealità e della tecnica dell'arte musicale in genere.

Dopo lo svolgimento delle considerazioni generali cui sopra accennai, contraddicendosi brevemente, l'A. viene ad un'analisi succinta ma diligente ed accurata sui primi quattro Oratorii; e cioè: la *Passione di G. C.*, la *Trasfigurazione,* la *Risurrezione di Lazzaro* e la *Risurrezione di Cristo*, con numerosi e ben scelti esempi tematici; e concludendo scende in campo spezzando una lancia contro quei critici pessimisti che credettero (in mancanza di una seria coltura musicale e di solidi argomenti) limitarsi alla pura este-

riorità del successo, quasi per muoverne rimprovero al Perosi e facendo una specie di parallelo tra esso ed il Mascagni. Il Perosi è superiore a simili pettegolezzi, ed il miglior paladino in favore di lui rimarrà pur sempre l'opera sua seria, feconda e geniale.

C. S.

***NORBERT GRABOWSKY**, Wider die Musik!* **Die gegenwärtige Musiksucht und ihre unheilvollen Wirkungen. — Leipzig, 1900. Verlag von Max Spohr.**

Questo libercolo dimostra ancora una volta la tendenza della nostra epoca a portare nelle questioni della vita intellettuale l'esagerazione che guasta anche le cause buone, sebbene questa che ha preso a sostenere il Grabowsky non possa dirsi tale. Tutt'altro. Pure di riuscire a far colpo su una certa parte del pubblico di cultura mediocre o nulla, egli dà un aspetto così assoluto, così intransigente al proprio punto di vista e alla propria dialettica, da riescire precisamente nello scopo contrario di quello cui egli intende. Dunque, pessimo principio e conseguenze disastrose: l'assolutismo della tesi, l'esagerazione degli argomenti.

Questo libro s'intitola *Contro la musica!* Ecco un titolo d'effetto, se non altro. A leggere la intestazione dei capitoli si rimane sorpresi dell'audacia delle affermazioni. La parte esplicativa le ribadisce con una insolente temerità. Un vigore eccessivo, la nevrosi del grafomane, una posa solenne, un olimpico disprezzo in tutta la parte negativa; accademia pura e semplice e mancanza di senso pratico nella parte positiva. Nel contenuto e nella forma una strana, una perseguitante pretesa di polemizzare da per tutto, un senso di protesta e di reazione continua non sostenuti e l'uno e l'altro da cognizioni sicure, da convinzioni formate sul serio; un bisogno, una ricerca, un'ansia di effetto e, va da sè, una mancanza assoluta di esame obbiettivo, di ragionevolezza e misura, nulla che confuti le ragioni contrarie. Quando queste non sian fatte valere per nulla e non siano strenuamente combattute, è inutile tanto scalmarsi a negare, nè tanta rettorica ha uno scopo qualsivoglia. In fine, il senso che desta la lettura di questo libro rimane di indifferenza: leggero in molti punti, eccentrico in altri, superficiale sempre e mai convincente.

Eppure in fondo alla tesi del Grabowsky è una verità. È il modo di farla valere che guasta; è la folle esagerazione di tutto, che conturba quella serie di ragionamenti, i quali, diversamente esposti, diretti, disciplinati, darebbero seriamente a pensare. Così essi passano per stravaganze e spropositi.

Contro la musica? Quale e perchè? Ecco; anzi tutto non *contro la musica*. L'autore se la piglia con un calore veramente soverchio

colla musica istrumentale, e comincia con una foga demolitrice che gli fa veder alquanto falso.

In primo luogo, la musica istrumentale non è cosa dei tempi nuovissimi; io non saprei come l'A. potesse negare l'appellativo, il carattere, l'efficacia alla musica istrumentale del XVII° secolo. Certe affermazioni vanno provate, dimostrate e, ben si vede, che al Grabowsky manca il modo. In secondo luogo, che l'essenza dell'arte in genere consista nella rappresentazione esteriore del nostro mondo intellettuale, cioè nella conoscenza (perfezionamento intellettuale) io sono pronto ad ammetterlo; che la musica istrumentale non possa esprimere pensieri e sentimenti definiti, pure lo ammetto; ma di qui a dedurne direttamente che la musica istrumentale, dunque, non dice, non esprime nulla, ci corre. All'espressione di un adagio di Beethowen, nessuno che abbia un tantino di musica in se stesso si può sottrarre; nessuno vi dirà al certo che cosa esprima, ma tutti sentiranno a modo loro che esprime. Va bene: ma il Grabowsky allora vi dirà che eccitare pensieri e sentimenti indefiniti non si chiama rappresentare, e che ciò non è arte; perche sentire e rappresentare non chiaramente è il contrario preciso di conoscere; la musica vocale contiene, cioè nella parola accompagnata, pensieri definiti e sentimenti; dunque solo la musica vocale è vera arte.

Or tutto questo ragionamento zoppica, è imperfetto, manca di base. Il difetto è precisamente nella premessa. L'efficacia delle arti, che è quella che ne discopre l'essenza, dipende dalla natura speciale d'ognuna di esse. Non è necessario che l'essenza dell'arte musica sia nella conoscenza. Al concetto della conoscenza non risponde certamente la musica degli antichi; nè ad esso rispondono le teorie di Pitagora, nè quelle di Aristotele, di Tolomeo, di Aristosseno: non vi rispondono le teorie musicali del medio evo, non quelle del XVII e del XVIII secolo, non quelle cioè di Mersenne, di Kepler, di Euler, di Descartes, Leibnitz e Rousseau. Una successione ordinata di suoni disposti in linea orizzontale è una melodia: essa non ha bisogno di esprimere nulla e non cessa perciò di essere una melodia. Col concorso di altri elementi, quali il ritmo e l'armonia, essa può tanto più essere atta ad esprimere, ma non ne ha necessità, nè anche coll'acquisto di colore e di moto; e però essa non cessa di essere, melodia, musica, arte. La differenza tra il concetto antico e il concetto moderno *musica* è immenso; ma, ridotta al concetto *arte dei suoni*, musica non differisce da un'età a un'altra se non per la prevalenza di elementi musicali diversi. Anticamente prevale l'elemento del ritmo marcato dalla forza degli accenti nella prosodia; poi prevale l'elemento del-

l'armonia; modernamente la melodia prevale; ma l'avida ricerca dell'artista è sempre la fusione maggiore di tutti e tre gli elementi. In fine, vuole sul serio il Grabowsky che una suonata di Beethoven, una fuga di Bach, una toccata di Frescobaldi o di Scarlatti non siano arte? Andiamo!! —

Il Grabowsky crede di dare il colpo di grazia alla musica istrumentale dichiarandola non arte, ma un giuoco, un divertimento, come il giuoco delle carte o quello degli scacchi. La conoscenza e l'arte ci adducono al sublime mentalmente; il giuoco ci lascia senza progresso mentale. Perciò la musica istrumentale, egli dice, è forse il più gran nemico della cultura intellettuale; essa agisce come un'ebbrezza sulla vita intellettuale dell'uomo e ne impedisce lo sviluppo. Di qui egli muove tutta una serie di accuse e rileva l'abuso della musica nello stato attuale della società. Or qui la questione è tutta soggettiva e non può esser altro. Dove egli trova un danno altri può trovare un vantaggio. Se il Grabowsky non sente, nella musica istrumentale, altro che un'ebbrezza pericolosa per l'intelletto, ciò dipende dalla sua specie di recettività musicale. Ad alcuni la musica può far l'effetto di un narcotico, ad altri di un rumore, ad altri ancora essa non offre più che un divertimento, una distrazione come una partita di tresette. E che vuol dir ciò?

O il Grabowsky nella musica istrumentale trova un interesse inferiore a quello della musica vocale — il che è certo a detta di lui —; ed è pur questa tutta una questione individualistica; si tratta cioè di avere il senso musicale atto ad essere svegliato piuttosto da una specie di musica che da un'altra; ma ciò non riguarda minimamente la musica in se stessa.

L'autore vuol combattere l'abuso di musica che è caratteristico dell'epoca nostra e che, sempre secondo lui, non ha neppur buone influenze sui nostri costumi e sulla nostra arte; odia i suonatori di pianoforte e tutto l'esercizio meccanico della nostra così detta educazione artistica che comincia sino dall'infanzia con le più aride applicazioni e si svolge nelle famiglie danneggiandone le condizioni. Ma, Dio mio, pretende egli di fare dell'abuso del pianoforte una questione di malessere sociale? Sì? Non c'è che da invocare la protezione delle leggi. Egli infatti arriva sin lì; ed io, per mio conto, non ho più nulla da aggiungere; non mi resta che augurargli buona fortuna.

Conchiudo come ho principiato. Il Grabowsky, in una questione che ha qualche fondamento di verità, ha voluto spingere le cose agli estremi. Pretendere di convincere con argomenti così sbalorditivi, creda, è un sistema sbagliato; non si approda a nulla. L'in-

gegno e la facilità di scrivere del Grabowsky, impiegati in qualche cosa di più serio e più pratico, con indirizzo diverso, potrebbero bene essere utili. Perchè è innegabile che la sua *broschure*, che è tutta un favoloso paradosso, si legge con una certa curiosità per l'amenissimo stile in cui è scritta e le stranezze di cui è infarcita.

L. TH.

ARCHANGE CAMIOLO, *Esthétique musicale*. **Essais sur les lois psychologiques de l'intonation et de l'harmonie expliquées par les comparaisons des Mouvements et des Rythmes vibratoires. — Paris. Hengel et fils.**

Quantunque non sia di recentissima pubblicazione, si rilegge tuttavia molto volentieri questo saggio del Camiolo. In fondo egli ha ragione. È innegabile che la matematica intervenga nell'estetica musicale, del pari che una legge matematica sia inerente al principio psicologico che regge i sentimenti estetici musicali. Per dimostrare questa teoria, il Camiolo fa anzi tutto notare la differenza che passa fra l'intervallo teorico e l'intervallo pratico, alla confusione dei quali, ben dice egli a ragione, è dovuta la serie infinita delle controversie fra musicisti pratici e teorici. Ora, questi intervalli sono regolati dai rapporti dei movimenti vibratorii, dai quali dipendono appunto i suoni. Il sentimento, alla sua volta, non è che « ordinato e misurato in proporzione dell'elevarsi dei suoni e del movimento delle note ». Di qui l'A. trae argomento per dimostrare che « i raffronti dei movimenti e dei ritmi vibratorii sono realmente leggi psicologiche atte a spiegare esattamente i sentimenti estetici musicali delle tonalità, delle consonanze e degli accordi ».

Dopo aver constatata la differenza fra l'intervallo teorico e pratico detta più sopra, spiegata la dottrina del sincronismo della vibrazione e realizzati i gruppi vibratorii, il Camiolo riesce a stabilire che l'intonazione naturale è la conseguenza, incosciente per noi, di una legge matematica inerente al principio psicologico che regge i sentimenti musicali.

L'A. espone poscia le sue osservazioni sull'ordine dei ritmi vibratorii nei suoni della tonalità, nelle consonanze e negli accordi; una serie questa di dimostrazioni fisiche, che ci fan vedere la ragione dell'impressione prodotta da diversi intervalli, che sono tanti diversi effetti prodotti sull'anima nostra.

Si comprende certamente col Camiolo dove dovrebbe giungere l'estetica della musica. Essa tende a trovare una relazione esatta per quanto è possibile fra l'intervallo, l'accordo e il sentimento. Poichè i sentimenti provengono dalla correlazione degli intervalli musicali e sono una conseguenza dei movimenti vibratorii, i quali lasciano coincidere delle vibrazioni che generano i ritmi, il risultato

al quale mira l'estetica musicale non è fuor del possibile; anzi il lavoro del Camiolo mi sembra uno fra gli studî preparatorii importanti, i quali possono agevolare il cammino che ancor resta a compiersi per arrivare alla soluzione di questo difficilissimo problema: Determinare il sentimento dalla specie della combinazione sonora.

L. TH.

Estetica.

AMINTORE GALLI, ***Estetica della Musica***, ossia *Del Bello nella Musica Sacra, Teatrale e da Concerto in ordine alla sua storia*. Un vol. di pagg. 1046, con 10 tavole. — Torino, 1900. Fratelli Bocca, editori.

Se il prof. Galli avesse intitolato il suo libro « Storia compendiata della Musica, preceduta da nozioni sul Bello in arte e nella Musica in ispecie », io credo che il titolo, del cui effetto non mi preoccupo, avrebbe meglio corrisposto al contenuto dell'opera. Una estetica, ossia filosofia dell'arte, può essere scientifica o storica o l'uno e l'altro insieme. È quest'ultimo il concetto del Galli. Ecco le sue parole: « Poichè i moti intimi del nostro essere e le intellezioni della nostra mente sono causa onde si origina l'idea musicale, così i nostri studî esordiscono con la nozione psichica dell'uomo, con la teoria delle passioni » ecc. — « E poichè la musica si rende sensibile a mezzo di elementi aeriformi, così la teoria psicologica di quest'arte è qui confortata da studî sulla teoria fisiologica e algoritmica della musica stessa: tonalità e ritmo sono oggetto di studî particolari e — crediamo — nuovi ». E più innanzi: « Noi studiamo il Bello dei capolavori di ciascun genere e stile di musica, raccogliendo le ragioni che ne determinarono le forme particolari: l'influenza esteriore sull'arte e sugli artisti, i fatti morali e i fatti politici — insomma presentiamo l'estetica musicale in mezzo allo svolgersi degli avvenimenti religiosi, politici, civili ed artistici della società in Europa ».

E, come a preparazione del suo lungo lavoro, l'A. ha infatti studiato, con opera ordinata di decomposizione, selezione ed analisi, tutti gli elementi che concorrono come cause del Bello e del piacere estetico generale e musicale. Egli ha esaminate varie nozioni del Bello e i suoi rapporti, ha esposti varî principî di filosofia teoretica e di psicologia; uno studio che ha il suo valore, il quale non è poco certamente; ha considerato i concepimenti di diversi filosofi in ordine al Bello astratto ed al Bello musicale, se non propriamente i loro sistemi di critica dell'arte; ma i loro concetti isolati ed i loro principî egli ha abilmente riveduti e vi ha ragionato

intorno da maestro. Nelle conseguenze di questo ragionamento, non uno di questi principî vince veramente e domina sugli altri con la persuasiva potenza di esserne trascelto come quello che dirigerà, individuerà l'opera dell'estetica sperimentale che l'A. si propone. A noi rimane non tanto un concetto emergente così, da informare, egli per se medesimo, una filosofia dell'arte, quanto invece il risultato di varie analisi.

Ora il principio fondamentale, esposto dal Galli nel piano del suo lavoro, cioè quello di ricercare nella esperienza dei fatti storici una filosofia dell'arte musicale, non solo non è svolto nell'esame scientifico preparatorio, ma resta praticamente senza, o quasi, aplicazione nel corso del libro, mentre la sua applicazione doveva essere rigorosa e costante. Conveniamo che ciò è di una estrema difficoltà.

Venendo al caso speciale dell'arte *Musica*, vi sono due modi di trattare la sua estetica: o si considera la musica puramente nella sua parte scientifica, cioè l'effetto dei rapporti sonori nel lor modo d'esser combinati, nel lor movimento, nella loro alternazione ecc.: oppure si considera la musica come prodotto di una determinata cultura storica; come lo stato dello spirito pubblico influisca sull'ingegno dell'artista, sulla specie di effetti, sulla determinazione del loro valore estetico. Una estetica della musica può bene consistere nel fissare il significato e l'espressione che ricevono determinati suoni disposti e combinati in linea orizzontale o verticale e mossi da impulsività ritmiche. Ma queste combinazioni, che un'epoca storica determina e varia a suo modo, non restano mai le medesime, non sono mai costanti. Anzi sono perfettamente il contrario. Per ispiegarsi questo fenomeno occorre trovare la relazione fra lo stato dello spirito pubblico, del gusto di un'epoca, individuato nel tipo che vi domina, l'artista, e la materia ond'egli si serve, i suoni. Qui differenze di tempi, di razze, di provincie geografiche, di ambienti, e tutto il complesso di circostanze storiche, fisiologiche, sociali, politiche e religiose fanno sentire il loro influsso. Bisogna tener conto di tutte. Bisogna rendersi ragione della causa storica e fisiologica che, come tendenza generale, ha influito sulla scelta di quello speciale disegno della melodia, di quello speciale colorito dell'armonia, desumendo questa causa da un gran numero di fatti convergenti in una dimostrazione vera per la logica del ragionamento e ad un tempo per la prova dell'esperienza, quindi sicura. Per esempio: Recitazione musicale al secolo XVII e XIX, in sostrato, è la medesima. Perchè è attuata in sì diverso modo nelle due epoche diverse? Il concetto della musica istrumentale al '600, in

fondo, è il medesimo che nell' '800. Perchè egli è così diversamente posto ad effetto? Dove le cause di queste trasformazioni, dove la lor presa sul materiale dei suoni, sul materiale e l' immateriale della musica? Le sensazioni? Ma è l'anima il risultato dell'organizzazione o l'organizzazione il risultato dell'anima? Insomma si tratta di scoprire le cause di tutto il vasto mondo di bellezze e impressioni, che noi chiamiamo piacere musicale, di questo permanente elemento della musica in relazione colla psicologia, la forza intellettuale e la cultura dei popoli.

Crivellare qua e là diversi sistemi di estetica non si chiama dare un'estetica.

Capisco, non è necessario esporre un sistema completo di filosofia dell' arte, come han fatto il Taine, lo Spencer e recentemente il Grosse, per ragionare intorno all'estetica di un'arte; ma necessaria è l'applicazione rigorosa di principî scientifici; perchè, altrimenti, la storia, come viene narrata dal Galli, resta semplice storia, e i fatti non han valore dimostrativo di principî di sorta, mentre la parte della filosofia teoretica si isola e figura nel libro come contemplata dal titolo, ma che si poteva benissimo lasciare. Essa cioè non si collega alla parte storica, non vi si compenetra di necessità, non vi è inseparabilmente connessa.

E, poichè ho proferito il nome del Taine, mi permetterò una breve digressione. Questo filosofo non si vale che di pochi principî: teoria dei caratteri e degli effetti, loro gradazione e valutazione, prova di esperienza e prova di ragionamento. Egli applica con chiarezza e rigore assoluto questi principî alla storia della scultura in Grecia e della pittura del Rinascimento in Olanda ed in Italia. Qui teoria e fatti, esperienza e ragionamento aderiscono costantemente e diventano un *quid* indissolubile; ed ecco una filosofia dell' arte nel senso del Galli, il quale muove da un piano, da un concetto simile a quello del Taine. Ed è un concetto giusto, un piano interessante, diretto da intendimenti scientifici moderni, ma che, nell'opera del Galli, è attuato giovandosi solo, di quando in quando, di allusioni, di affermazioni generiche, senza che queste siano provate.

Secondo me, non resta dunque che esaminare il libro del Galli come compendio di storia della musica. In questo caso esso è una delle migliori sintesi storiche apparse in Italia.

Io non ho l'agio di dimostrare con qual fine discernimento l'A. abbia raccolta e discussa la copia considerevole della materia che egli presenta. Mi abbisognerebbe riepilogare un'opera di condensazione bellissima, che è già per se stessa il frutto di meditate prove e di studi certamente notevoli. Solo io mi permetterò di notare che, nell'este-

tica della musica in Grecia e in ispecie nelle considerazioni sul teatro greco, si trovano deficienze, alle quali appunto è da attribuirsi la mancanza di riflesso che si nota nelle analisi della musica teoretica e pratica nel medio evo, nella rinascenza melodrammatica del '600 e nella riforma dell'opera nel secol nostro.

Oltre a ciò, per quanto siano compendiosamente bene esaminati i fatti della lirica individuale nell'undicesimo secolo e nel tredicesimo, non è curata come meriterebbe la canzone popolare medievale, e manca l'indicazione del nesso tra queste primitive forme della lirica e i risultati posteriori, quali verificansi anche in uno stato di forte sviluppo della musica. Un esempio: il canto primitivo gotico — il corale di Lutero — quello di Bach — la canzone popolare di Weber — la lirica e il dramma di Wagner. Ecco i singoli principali anelli di una lunga catena, ognuno dei quali è in istretta dipendenza dall'altro. Veramente l'estetica della musica in ordine alla sua storia dovrebbe riannodare questi fatti e spiegare queste trasformazioni. Ciò riguarda tuttavia un punto già toccato in merito al libro del Galli.

Potrei accennare a diverse altre lacune o, per meglio dire, a sintesi storiche imperfette o imperfettamente ragionate; mi conterrò di rilevarne una importante.

Tutto il movimento teorico dal Medio Evo in poi non è tanto una steppa arida e selvaggia, quanto un campo ricco, dove le radici estetiche dell'epoca primitiva e posteriore, specialmente come fondamento della forma, si lasciano molto bene scoprire. Altrimenti non si potrebbe parlare di un senso estetico pure di Pitagora e di Aristosseno. Ed è precisamente il rovescio: Aristosseno e Pitagora sono estetici maestri e riformatori; e così da Mersenne a Rosmini. Tutto il movimento teorico da Hucbald a Zarlino, a Tartini, a Rameau si presta per iscorgervi un ricchissimo campo di pensieri e sistemi di estetica musicale; è importante in sè, e lo è forse ancora di più per la nostra epoca, dacchè gli studi musicali han preso un indirizzo scientifico. Ha il Galli considerata profondamente questa enorme ricchezza? Ha egli svolto questo vivo punto di discussione teorica per rispetto all'estetica e alla pratica musicale? Non mi pare. Eppure, nel labirinto delle teorie, nelle tendenze fisico-spiritualistiche della musica medievale vi è tutta un'importanza estetica, che non isfugge alla scienza della musica. I tempi bisogna prenderli come sono, e quando l'opera d'arte gravita sul sentimento teorico, non c'è che da studiarla com'è; essa non cessa per questo di essere una manifestazione dell'ingegno, non cessa di essere opera d'arte.

Dello sviluppo delle forme musicali il Galli dice assai bene e, storicamente, il necessario; solo si desidererebbe che egli ne penetrasse un poco di più lo spirito e le riducesse alla loro origine vera, che è la popolare. Ora, il paragrafo XI, intitolato *Morfologia teoretica — Forme della musica pura ossia senza parole*, è un copioso elenco un po' storico, un po' analitico, ma nulla più. Io non vorrei poscia che il Galli premettesse la trattazione della forma del *Rondò* a quella del semplice tempo bipartito di suonata; perchè, nel suo sviluppo artistico moderno, il Rondò non precede ma segue la forma bipartita. Etnologicamente e storicamente la più semplice forma della bipartizione precede quella della alternazione di più temi, sebbene anche questa sia popolare ed antichissima. Ma, ripeto, siamo sempre nel caso di disquisizioni teoriche che si isolano. Mi viene in mente la frase del Galli: — sono « le nostre teoriche quali andiamo espo« nendo nel Conservatorio Milanese ».

Per riassumere poi tutto quanto lo sviluppo della teoria nel sentimento da me detto più sopra, è assolutamente indispensabile attingere alla recente opera del Riemann, altrimenti anche la sola erudizione può riuscire alquanto pestata.

La parte storica nel libro del Galli comprende queste quattro grandi divisioni: Musica religiosa, Lirica, Opera, Musica istrumentale. È storia ed analisi molto accurata. Anche qui una maggiore organizzazione della materia, una più netta classificazione sistematica, avrebbe meglio risposto al disegno dell'A. I fatti descritti dal Galli si seguono in ordine cronologico; ma autori ed opere non sono divisi in gruppi e, dove si possa e si debba, messi in relazione tra loro.

Nella divisione che tratta della musica religiosa osservo assai giustamente rilevata la mollezza del periodo settecentista, alla quale, secondo il Galli, Giambattista Martini mette rimedio con la sua riforma della musica sacra. È questo, il Galli me lo perdoni, il ripetersi di uno strano equivoco. O che razza di riforma può esser mai stata quella del Martini! Le sue messe, le sue composizioni occasionali da chiesa son musiche tutte infarcite di grotteschi vocalizzi, di volate e di fioriture, pochissime eccezioni fatte e nè anche buone eccezioni. Padre Martini non conobbe una differenza al mondo fra la maniera di comporre una cantata profana, la musica di una commedia e le parti di un *Gloria* e di un *Credo*. Le migliori composizioni sacre del Martini sono alcune canzonette ad una, due e tre voci con organo scritte nell'occasione della festa di questo o quel santo; canzonette che arieggiano a motivi popolari. Ma con queste non si riforma la musica sacra per davvero, e Padre Martini non pensò mai a rappresentare una parte così importante. In questo

senso, il Galli ben s'appone rilevando la posizione storica del Carissimi. Egli poteva continuare.

La parte dedicata all'*Oratorio* contiene, come la precedente, un discreto elenco di opere disposte cronologicamente e più analizzate che ragionate. Trovo più debole quella che concerne la lirica musicale del '600 e alquanto saltuaria la storia della lirica in Francia ed in Germania.

Riguardo al Rinascimento italiano e alla sua meravigliosa fioritura — unica nella storia per copia e genio d'artisti, — la preparazione, diremo così, materiale, meccanica dell'*Opera,* della lirica e della musica istrumentale non è sola, ed, esteticamente parlando, non è nè anche la più importante. Secondo il piano del Galli esposto a pag. VII, la successione logica degli avvenimenti si trasforma, agli occhi dell'estetico, in una successione di fatti storici e culturali e poscia in una successione di fatti artistici — *But planning is planning and only planning.*

Lo studio dell'*Opera* occupa un buon numero di pagine. Questa specie d'arte musicale è considerata in tutte le sue fasi evolutive, ne' diversi paesi d'Europa. Anche il Galli, parlando dei compositori russi, dice ignoranza quella del compositore Mussorgsky, errori i suoi tentativi di dare alla musica un'espressione più libera e naturale. Ma erano errori anche quelli di Monteverdi per certa critica de' suoi tempi; era ignoranza, erano errori pur quelli di Rossini per gli Artusi della sua epoca. Gli innovatori tutti hanno errato agli occhi dei contemporanei, compreso Wagner e Beethoven; ma poi?

Per ciò che riguarda la musica istrumentale il Galli ha al solito raccolto con ogni diligenza degli importantissimi materiali; ha fatto tesoro di tutto; molto acume, molta larghezza di vedute gli permettono meglio di accostare diversi fatti, e poco manca che egli arrivi a risultati veramente definitivi. Se p. e. l'originalità delle forme, anche in questo campo, sia dalla parte dei compositori italiani o da quella dei tedeschi, resta impregiudicato pel Galli; mentre, allo stato attuale degli studi, credo che anche su questo punto si possa esprimere un'opinione decisiva. Nella esposizione dei fatti che concernono la musica sinfonica fuori d'Italia ci vediam troppe apologie; con ciò non vo' dire che la critica sana manchi. Il Galli, in questo campo della musica sinfonica, ha delle tremende allusioni politico-sociali a proposito di ingenui pezzi di musica. Queste allusioni colgono all'improvviso e si isolano: ecco perchè difficilmente persuadono. Ma la scelta del momento per fare codesti rimarchi è da vero un po' strana, se si pensa che dall'A. poco sappiamo di ciò che egli pensa sulla *musica a programma.*

Ho detto che il prof. Galli ha tratto profitto da una considerevole raccolta di materia musicale storica e scientifica, e dalla conoscenza di una grande quantità di opere d'arte ha desunto un libro di alto valore. Che questi materiali siano abbastanza ordinati, che essi siano ripassati, rilegati e stretti dai tessuti finissimi di un concetto estetico unitario; che il suo libro sia un' opera organica, sistematica, io non posso affermare. Lasciando in disparte qualche poco dell'ispirazione di cui è pieno, qualche passaggio rettorico o considerazione d'opportunità, c'è molto da imparare dal libro del Galli, e la scuola italiana ha fatto un buon acquisto sul serio. L. Th.

***HANS MERIAN.* — *R. STRAUSS' Tondichtung " Also sprach Zarathustra "*. Eine Studie über die moderne Programmsymphonie. — Leipzig, 1899. Carl Meyers Graphisches Institut.**

È il miglior commento da consigliare a chi voglia farsi un' idea del poema sinfonico di Strauss. Il Merian non si pronuncia ed evita giudizi sul valore artistico dell'opera d'arte, e con ciò contribuisce alla serenità di questo studio; l' analisi tematica accuratissima, le osservazioni sul carattere dei motivi e sul loro connettersi, assai meglio di una critica d'impressione ci rivelano la bellezza di concezione e la struttura del complicato edifizio sinfonico, e nello stesso tempo spiegano che cosa sia la moderna musica a programma. La quale rappresenta, piaccia o non piaccia, l'indirizzo dell'arte d'oggidì ed è il solo campo in cui sia stato detto qualche cosa di nuovo, dopo il dramma wagneriano; e non sono inutili, quantunque cose assai ripetute, le premesse sulla musica a programma, quando si pensi che molti critici — e si dicono wagneriani e berlioziani — non ne capiscono nulla e la confondono colla musica descrittiva e imitativa; lo *Zarathustra* fu anche condannato a priori da chi non s'era dato la pena d'esaminare se la musica fosse buona o cattiva. L'intelligenza della musica a programma non ha niente di comune colla « caccia ai motivi tematici », figura comicissima — osserva l'A. — di quegli inglesi che viaggiano in Italia col naso nel Baedeker, san dire l'altezza d'ogni monte, nomi e date di opere d'arte e nulla osservano delle bellezze del paesaggio e dei nostri monumenti.

Nella conclusione del suo poema lo Strauss ci offre un esempio arditissimo d'armonia.

Questo tratto rinunciamo a spiegarlo colla scorta dei trattati d'armonia; esso è invece una logica conseguenza del principio estetico determinante le forme della musica a programma, cioè dell'importanza della tonalità d'un motivo ad affermarne il valore estetico in rapporto ad altri motivi, e della crescente raffinatezza del nostro sentimento musicale. Il poema conclude nella tonalità luminosa di *Si* maggiore; il programma poetico imponeva la riapparizione del tema della *Natura*

nella tonalità originale di *Do;* lo Strauss si trovava in un'« impossibilità » artistica di rinunciare o alla tonalità di *Si* o a quella di *Do;* la trasposizione di tono del tema della *Natura* sarebbe stata antiestetica nè si poteva deturpare il tema — le cui note ci offre la natura stessa nel fenomeno acustico — con qualsiasi spostamento melodico d'intervallo. Lo Strauss s'è tratto d'impaccio con arditezza; nelle ultime battute l'« orrore » armonico offende più l'occhio che l'orecchio: la grande distanza che separa l'accordo di *Si* nelle regioni acutissime del *Do* dei bassi, e il valore insignificante del *Do* in quanto a dinamica e a durata attenuano la discordanza dell'armonia; l'effetto del *Do* si può paragonare ad un armonico dissonante inferiore:

„La citazione isolata dice poco, occorre sentire tutto il poema; chi scrive ebbe questa fortuna e ne riportò un'impressione di vera grandiosità. A. E.

S. JADASSOHN, *Zur Einführung in J. S. Bach's "Matthaus Passion"*. — Berlin. « Harmonie » Verlagsgesellschaft.

È scritto coll'intento di iniziare lo studioso all'analisi del capolavoro bachiano. Escluse le divagazioni critiche, l'attenzione del discepolo è meglio diretta alle osservazioni d'indole musicale sì che la bellezza dello spartito si riveli da sè; la forma facile dello stile, la sobrietà senza cadere nel feticismo dell'ammirazione son pregi del libro, che nel nome del chiarissimo professore ha la migliore raccomandazione. A. E.

Opere teoriche.

Sac. LUIGI MADELLA, *Piccolo Metodo teorico di canto gregoriano*. — Milano. Santa Lega Eucaristica.

È un manualetto nel quale, in poche pagine ed in maniera molto concisa, ma chiara, vengono esposti i principali elementi del canto gregoriano. A parte il titolo poco appropriato di « Metodo teorico », sia pure « piccolo », osserviamo che come manualetto, esso potrà essere di una certa utilità pratica per coloro che vorranno, e soltanto, dedicarsi ad eseguire il corale. L'A. stesso dice ed avverte, nelle poche parole di prefazione, che ha « lasciato fuori tutto ciò che concerne la erudizione, e quello che, per così dire, forma la filosofia delle melodie gregoriane »: dunque una mancanza volontaria e non un difetto. C. So.

JOHANNES EV. HABERT, *Beiträge zur Lehre von der musikalischen composition*. Drittes Buch: *Die Lehre von der Nachhamung*. Un vol. in-8°, di pagg. 215. — Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Al suo libro sull'insegnamento del contrappunto semplice l'Habert fa seguire questo, che contiene la teoria dell'imitazione. I lettori della *Rivista* sanno qual sia l'indirizzo che segue l'Habert ne' suoi contributi alla teoria della composizione (Vedi fasc. II, anno 1899, pag. 430). Questa si delinea è vero in modo alquanto unilaterale, ma ha un fondamento più solido, ha una portata scientifica maggiore che in altri trattati. L'Habert ha principalmente in vista la formazione di uno stile sano e corretto di musica sacra, ma dà, specialmente in questo volume, la dovuta importanza anche alla musica istrumentale. Egli vi tratta della *imitazione periodica volontaria* e, s'intende, ancora della *ripetizione* e della trasposizione. Dalle relative discipline egli muove per mostrare, zolla per zolla,

tutto il vasto campo della composizione pratica: inni, mottetti, salmi, messe, composizioni d'organo, versetti, preludi a corali ecc. Per la composizione istrumentale, egli offre alcune pagine sul quartetto ad archi, che sono una contribuzione preziosa allo studio di questa forma.

Dire come, con quanta chiarezza, concisione e solidità di sapere l'Habert esponga, accanto alla teoria, gli esempi delle imitazioni da due a quattro voci, è veramente difficile. La sua scelta si distingue per la grande proprietà e nitidezza dei modelli suggeriti, e l'uomo che sa da vero li trae, come l'Habert, dalle opere di Palestrina, di Josquin De Près, di Seb. Bach, di Albrechtsberger, Mozart e Haydn.

Io trovo semplicemente geniale lo studio della canzone e delle sue forme applicate ne' diversi componimenti istrumentali. Analisi ed esempi interessanti dovunque, ma sopra tutto bello ed attraente lo studio della canzone *Das Veilchen* di Mozart.

Più innanzi l'Habert tratta della imitazione nel periodo vocale e nella composizione d'organo con motivi liberi o con motivi di contrappunto detratto dal canto fermo.

Un'ultima parte del libro serve di introduzione alla teoria della fuga; e anche qui l'uomo che conosce a fondo la sua materia si rivela. Sono Palestrina, Fasola e Diruta, è il cinquecento italiano che qui trova il suo posto d'onore. Ed ecco ancora il tedesco colla sua fine cultura, che dà una bella lezione ai trattatisti italiani.

Il valore delle opere dell'Habert, come ho avuto occasione di dire altra volta, è propriamente tipico e speciale. È alla composizione austera e solida che egli intende; ma della prepotente genialità delle opere che gli servon di guida e modello egli ha cosparso i suoi lavori, dei quali chi studia con ingegno avrà sempre a compiacersi. Egli è profondamente analitico e si piace di trovare la ragione così tecnica come estetica degli innumerevoli modi onde una teoria di contrappunto può essere applicata, e di mostrare le conseguenze cui essa può dar luogo. Egli non abbandona un esempio, sulla cui scelta ha certamente molto pensato, se non lo ha prima messo in accordo con tutti i ragionamenti e le questioni più sottili, se non lo ha prima provato al tocco della sua forbita e sicura mano di contrappuntista, cui dirige una singolare chiarezza di mente e una costante obbiettività. Si può dire che in tutte le sue dimostrazioni il fine, cioè lo stile più elevato della composizione, non è mai perso di vista. Con una logica acuta le varie fila dei tessuti contrappuntistici convergono a formare un tutto tipico. Questa è la prerogativa degli uomini che sanno: essi imprimono la loro individualità in ciò che creano. Tale è l'Habert nelle sue opere. L. Th.

C. A. HERM. WOLFF, ***Methodische Unterrichts-Briefe der Harmonie und Compositionslehre***. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Nella pratica professionale vi è anche l'uso delle lezioni per corrispondenza, specialmente in Germania ed in Inghilterra. E si è reso pratico, visto che nelle piccole città molto rari sono i buoni insegnanti della teoria musicale, e nelle grandi l'insegnamento privato è molto caro per gli allievi senza mezzi. Il Wolff si è proposto di pubblicare in tanti fascicoli la materia, su cui si svolgerà, per corrispondenza, l'insegnamento della teoria musicale. Questa corrispondenza riescirà in fatti tanto più semplificata e spedita, in quanto per ogni lavoro e per una serie completa di lavori l'allievo ha mezzo di spiegarsi le correzioni fatte dal maestro; e questo mezzo è il testo del Wolff.

Il presente fascicolo non contiene che le prime nozioni della musica.

È la pratica che deve dire dell'utilità o meno di questo sistema. Certo che l'A. ha fatto del suo meglio per disporre razionalmente gli elementi delle prime lezioni. L. TH.

MORITZ BROSIG, ***Handbuch der Harmonielehre und Modulation*** Vierte sehr vermehrte Auflage. Un vol. in-8°, di pagg. 294. — Leipzig, 1899. Verlag von F. E. C. Leuckart.

Questo trattato si distingue dagli altri congeneri non tanto per la rigorosa progressività in cui vi è esposta la materia di studio dell'armonia, quanto invece per l'applicazione pratica di un principio melodico, la quale consegue direttamente, passo per passo, alla lezione teorica e in modo particolare.

L'A. si è preoccupato in vero dell'armonizzazione astratta, della realizzazione del basso e dei soliti procedimenti, che più o meno si rinvengono in ogni trattato d'armonia; ma ben più egli ha mirato a raggruppare, fin dal principio, gli accordi dimostrati teoricamente, così che l'allievo nella lor combinazione scopra facilmente un disegno melodico e si avvezzi a formare periodi di melodia sempre più estesi, secondo che le sue cognizioni gli permetteranno una maggiore varietà ed un maggiore amalgama di accordi.

Praticamente ciò ha il suo lato buono. Per esempio, appena l'allievo conosca gli accordi perfetti e il modo di collegarli, essi vengono raggruppati in formule finali, in cui s'intrecciano alcuni accordi perfetti secondarî e i loro rivolti. In questo modo gli esercizi raggiungono l'estensione di tre battute. Mano mano che le cognizioni armoniche progrediscono, altre formule finali vengono proposte, nelle quali si comprendono le combinazioni finali precedenti, più le nuove. Ne consegue lentamente e progressivamente tutta un'arte della modulazione, in cui gli esercizî si prolungano fino a sedici battute.

Nella parte puramente teorica, il trattato del Brosig non reca nulla di nuovo; ma in quella dell'applicazione pratica l'A. si serve di un sistema diverso e particolare. Esso, mentre dimostra subito al discente il fondamento della sintassi musicale, lo invoglia a configurare il periodo e a tracciare quella melodia che scaturisce dalla successione degli accordi. Quindi, come atto ad organizzare la mente musicale, anche ad uno stato di cognizioni tecniche elementari, questo sistema ha dei vantaggi che non si saprebbero non riconoscere.

Il Brosig, in fondo al suo trattato, espone ancora regole ed esempi per l'accompagnamento del canto gregoriano. Ciò è utilissimo ai giovani.

Mi par questo un libro riuscito e degno di attenzione. Segue un indirizzo che è savio e corretto. L. TH.

S. JADASSOHN, ***Ratschläge und Hinweise für die Instrumentationsstudien des Anfänger.***

— ***Erläuterungen der in Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge enthaltenen Fugen und Kanons.***

— ***Das Tonbewusstsein.*** Die Lehre vom musikalischen Hören. — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Il primo di questi trattatelli è noto ai lettori della *Rivista* (Vedi Fasc. 3°, 1899, Recensioni). Se io dovessi aggiungere un'osservazione, sarebbe quella che mi suggerisce il risultato pratico. È inutile, è dannoso metter fra le mani degli allievi, non iniziati o appena nella partitura, un grande trattato d'istrumentazione. L'allievo, in questo caso, vede troppo ed inopportunamente, si confonde ed applica male il veduto. Non basta certo che egli abbia una tavola con l'estensione degli strumenti, come bastava agli allievi di Mattei e di Pilotti; ma ai principianti, oltre l'esercizio pratico e l'audizione degli effetti orchestrali che essi debbon procurarsi, bisogna somministrare la scienza dell'istrumentazione a piccole dosi. A ciò provvede lo scritto dell'Jadassohn. Accorti coloro che ne faranno lor pro.

Il secondo è uno studio noto nella sua interezza ai lettori della *Rivista* (Vedi fasc. I, 1895), poichè non è altro che l'articolo scritto per questo periodico e pubblicato in francese col titolo: « *L'art de la fugue* » *de Jean Seb. Bach.* Esso contiene l'analisi di quattordici fughe e dei quattro canoni svolti da Bach nell'*Arte della fuga*, e costituisce una guida interessante per coloro che si occupano dell'opera capitale del grande fughista alemanno. Degna di nota è sopratutto l'accurata e sistematica divisione della materia, secondo le varie specie dei contrappunti. Dell'ultima fuga con tre temi, che si trova nel XXV volume delle opere di Seb. Bach edite dalla So-

cietà Bach, il Jadassohn non tien conto, perchè, nessuno dei tre temi assomigliando al tema delle fughe precedenti, essa non deve appartenere all'*Arte della fuga*. Il suo studio dunque si limita propriamente alle quattordici fughe ed ai quattro canoni, come ho detto.

Accade di sovente che giovani studenti ed anche musicisti s'abbiano ad occupare dell'aureo libro di Bach. Agli uni ed agli altri il libro dell'Jadassohn offrirà un aiuto prezioso. È un'opera di dissecazione musicale vera, fatta meno arida da ingegnose osservazioni e da rilievi, ragionamenti e confronti in fatto di struttura e di forma.

Il terzo studio del Jadassohn non è meno interessante dei due primi. Egli v'insegna un metodo progressivo per distinguere gli intervalli dell'armonia dalla semplice audizione. Non è a dire quanto codesta pratica sia utile ai giovani, e al Jadassohn va fatto elogio per averla resa di acquisizione più facile. Il lettore se ne persuaderà subito, quando avrà visto la serie di esercizi intesi a provare la capacità dell'orecchio nello sviluppare la coscienza relativa ed assoluta dei suoni. — In musica non è forse l'orecchio il miglior maestro? — Ma la coscienza del singolo suono e del singolo intervallo non basta. Gli è perciò che, mediante ulteriori esercizii, l'allievo viene a fissare nell'orecchio più suoni insieme, senza vederli o averli visti poco prima notati. Si comincia dagli intervalli più facili, gl'intervalli consonanti, la quarta, l'ottava, la quinta, per passare alle consonanze incomplete, la terza maggiore e minore, la sesta maggiore e minore; e così si procede ai più complicati e difficili. A questo modo, passando gradatamente agl'intervalli dissonanti, alla ricognizione di due suoni simultanei di un accordo, poi a quella di tre suoni, poscia ancora agli accordi dissonanti abbisognevoli di risoluzione, ai rivolti degli accordi con intervalli alterati, alle dissonanze che non fanno accordo, il tutto disseminato in duecentotre esercizi, l'A. pone lo studente di musica in grado di rendersi padrone delle combinazioni sonore mediante l'orecchio.

È nell'interesse della bene intesa e pratica pedagogia l'additare agli studiosi i lavori del Jadassohn, che, possono star sicuri, è conoscitore fine della scuola e della vita. L. Th.

Musica.

A. GUILMANT, ***Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles***, **publiées d'après les manuscrits et éditions authentiques, avec annotations et adaptations aux orgues modernes. 3e année, 3e livraison.**

Questo terzo volume contiene la fine del *Livre d'orgue* di *André Raison*. Caratteristica più che artistica una *Offerte* in quinto tono « Vive le Roy des Parisiens à son entrée à l'Hôtel de Ville le 30 « di Janvier 1687 ». In questa composizione l'A. si era immaginato di interpretare con magre imitazioni foniche l'esultanza comune, « l'unanime action de grâces pour la parfaite santé du Roi, dont « on ne peut assez remercier Dieu, et dont l'allégresse publique « persuade la sincerité de la douleur qu'on avait eue de ses maux »! Il Pirro vi unisce un'opportuna notizia biografica.

Inoltre incomincia la trascrizione delle Fughe e Capricci di *François Roberday*. S.

HENRY DUKE OF NORFOLK AND CHARLES T. GATTY, ***Arundel Hymns.*** **Part II. — London. Boosey and Co.**

Ecco degli inni sacri che non sono, in massima parte, liturgici ed hanno tuttavia in sè stessi un'espressione, che raggiunge e vince spesso quella dei canti liturgici.

È la presente la seconda parte di una raccolta di Inni cattolici e di Lodi spirituali a quattro voci, ad eccezion di poche in unissono, di estensione limitata ed espressamente trascritti per l'uso della congregazione popolare riunita nelle chiese. Come nella prima parte, nota già ai lettori della *Rivista*, hannovi anche in questa composizioni originali accanto a riduzioni di antiche melodie. Carattere particolare di questi inni è la lor facile melodicità e l'espressione ingenua del sentimento religioso. Anche senza ricorrere alla melodia del Canto Gregoriano, ed anzi precisamente attingendo alle fonti del canto popolare, dove tutto è spontaneità e bellezza, si può scrivere della buona musica sacra. Queste composizioni ne sono l'esempio, la prova più convincente.

Una volta terminata questa raccolta — ciò che non sarà tra brevissimo tempo, perchè so quanto già sia ricco il materiale accumulato dai benemeriti iniziatori, il Duca di Norfolk e Charles Gatty, e quanto prudente e savia la scelta — la Chiesa cattolica in Inghilterra e nelle colonie inglesi dovrà molto all'instituzione di questi canti corali del popolo, e, siccome questi sono di grande edificazione pei fedeli, la Chiesa stessa, senza toglier loro il piacere di un canto melodico eccellentemente armonizzato, avrà provveduto a mantenere, in questa forma di preghiera collettiva, una modesta e religiosa elevazione del sentimento congiunta a squisito senso d'arte.

Sia lode alla Santità del Pontefice ed ai raccoglitori che sono entrati in quest'ordine di idee, e siamo grati alla munificenza del Duca di Norfolk che ne ha reso possibile l'attuazione. L. TH.

***CARL DITTERS VON DITTERSDORF**, Ausgewählte Orchester Werke.* **Zur Centenarfeier des Todestages Dittersdorfs ** 1799 ** 31 October ** 1899 ** herausgegeben von Josef Liebeskind. Dieci volumi in partitura d'orchestra. — Leipzig. Gebrüder Reinecke.**

Una idea eccellente hanno avuto i sig. Josef Liebeskind ed i fratelli Reinecke di Lipsia nel dare in luce queste undici fra le più importanti opere sinfoniche del Dittersdorf, nel centenario della sua morte che si celebra il 31 ottobre 1899. Carlo Dittersdorf fu uno dei migliori compositori tedeschi della seconda metà del secolo scorso, un protetto di Gluck, un amico di giovinezza di Haydn, un sincero ammiratore, un rivale, senza invidia, di Mozart. Oggi egli sembra caduto in oblio. Una soltanto delle numerose sue opere è ancora nota al gran pubblico. È l'opera comica « *Lo speziale ed il dottore* », che ebbe tanto successo a' suoi giorni e che pur oggi, di quando in quando, appare nel repertorio delle scene tedesche. Ma il Dittersdorf ebbe un nome considerevole fra i suoi contemporanei anche come compositore di oratorî e di sinfonie. Fra le ottanta sinfonie del Maestro, il Liebeskind opina che le migliori siano quelle con le quali il Dittersdorf imprese ad illustrare le *Metamorfosi* di Ovidio. Queste sinfonie sono dodici, ma se ne conservano solamente sei, quelle ora appunto pubblicate in partitura d'orchestra, e cioè: *Le quattro stagioni; La caduta di Fetonte; Mutamento d'Atteone in cervo; Andromeda salvata da Perseo; La trasformazione dei contadini Lici in rane; La petrificazione di Fineo e dei suoi amici.*

Inoltre si comprendono in questa edizione le seguenti opere orchestrali del Dittersdorf: Sinfonia in *fa maggiore;* Sinfonia in *mi bemolle;* Ouverture dell'Oratorio *Esther*; Musica per un piccolo ballo in forma di contradanza; Divertimento: « *Il combattimento dell'umane passioni* ».

Per quanto i titoli di alcune di queste composizioni, e specialmente quelli delle sinfonie per le *Metamorfosi,* sembrino richiamare l'idea della musica così detta *a programma,* essa, con qualche leggera eccezione, in questo caso, va esclusa affatto. La musica del Dittersdorf è semplicemente musica, e vive soltanto del contenuto e della forma de' suoi temi, senza che l'autore si preoccupi di una rappresentazione poetica. Lo stile è chiaro, fluentissimo, espressivo. Esso assomiglia a quello di Haydn e di Mozart, con qualche maggior tinta drammatica, di quando in quando, e qualche accenno, come dissi, eccezionale all'espressione dell'idea che è nel titolo della composizione. La partitura massima consta di Flauti, Oboi, Fagotti, Corni,

Clarini (trombe) e istrumenti ad arco; la minima, usata più spesso, comprende Oboi, Corni e istrumenti ad arco.

La publicazione di queste sinfonie sarà indubbiamente gradita ai cultori della musica orchestrale. Le società di concerto sapranno trarne profitto; però che essa, mentre onora chi l'ha promossa e curata, è un doveroso tributo alla memoria di un rimarchevole compositore del 1700 ingiustamente dimenticato, ed è tuttavia giovevole al pubblico. L. TH.

Ricerche scientifiche.

Dr. L. DESTOUCHES, La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels. — Paris, Société d'éditions scientifiques.

Ero scettico in fatto di audizione musicale colorata, che calcolavo tutto al più un'illusione sincera dovuta al sussulto di nervi malati; quest'opuscolo mi persuase che la musica può in certi soggetti provocare davvero curiose associazioni dei suoni coi colori, anzi più comprensivamente con immagini visuali, senza che la facoltà eccezionale possa dirsi morbosa, presentandomi una spiegazione molto soddisfacente del fenomeno.

Tenterò di riassumere, quanto meglio è possibile in un breve cenno bibliografico, le osservazioni e i risultati contenuti nell'interessantissima monografia del dottor Destouches.

La serie degli udito-coloristi noti fu iniziata fino dalla seconda metà del secolo scorso da un gesuita, il R. P. Castel, che trovò una certa relazione tra le note della gamma e i colori dello spettro. Nella stessa epoca L. Hoffmann attribuì un colore al suono degli stromenti, e più tardi (1810) Goethe nella sua *Teoria dei colori* cercò la concordanza tra colore e suono. Ma solo nel 1812 apparve un'osservazione scientifica in proposito: Sachs, medico albino d'Erlangen, ne fece la sua tesi di laurea. Egli esperimentava su sè stesso, poichè percepiva colorate le note musicali. Morì due anni appresso, e con lui la questione sollevata; tuttavia nel 1824 il dottor Schlegel s'ingegnò di ripigliarne lo studio senza troppo successo. Molte osservazioni furono pubblicate nel 1855 da Bleuler e Lehmann, e finalmente, dopo altre ricerche, l'*audizione musicale colorata* (1882) s'impose argomento importante di discussione nella scienza.

L'audizione musicale colorata, o sinestesia musicale, consiste nel fatto che il suono si associa, presso certi soggetti, ad una sensazione di colore. In altre parole: una sensazione cromatica viene ad aggiungersi alla percezione di suoni musicali. Per l'immensa maggioranza degli individui tale fatto resta incomprensibile, ma non

è ormai possibile mettere in dubbio la buona fede e la sincerità dei pochi che provano attivati due sensi dall'eccitazione di uno solo. La facoltà di colorare i suoni diviene notevolmente più viva nei momenti di fatica, di abbattimento nervoso e di emozione; ma da ciò non è da concludere che l'audizione colorata sia di natura patologica, per la stessa ragione che non si possono dire patologici i fenomeni della mente perchè questa diviene più eccitabile nel delirio della febbre.

Nel grado meno elevato la sensazione indotta è semplicemente *pensata*, o non esiste che nello stato d'idea pura; al sommo della scala invece è *oggettivata*, possiede, cioè, tutti i caratteri di vivacità e di esteriorità d'una vera percezione. Tra i due estremi si spiega una lunga serie di casi intermedì da dividersi in due classi, secondochè la pseudo-sensazione sarà *immaginata* o *localizzata*.

La sinestesia musicale non è che una modalità dell'associazione suono-colore, la quale può rivestire gli aspetti più varî e più strani. Qualunque impressione che stimoli il senso uditivo è capace di produrla. Certi soggetti hanno colori per un'infinità di cose, lettere, giorni, nomi, ecc. Si osservano più di frequente *fotismi* (è questa la parola consacrata al fenomeno) di vocali, di dittonghi, di consonanti. Si sa bene che le vocali sono suscettibili di essere notate musicalmente: le esperienze di Helmholtz non lasciano dubbio in argomento. Le consonanti invece si avvicinerebbero al carattere dei rumori, che sono un miscuglio di suoni disarmonici.

Pare provato che un'impressione musicale qualunque non provoca pseudo-sensazioni secondarie se non nei musicisti; qualora per caso un soggetto *profano* subisce un'impressione cromatica nel percepire una nota musicale è presumibile che si tratti di un colore *di prestito*, trasferitogli in seguito ad associazioni abituali o privilegiate, anzichè fondate sugli effetti emotivi del suono. I fotismi musicali dunque non hanno sempre una origine veramente musicale. Anzi le diverse impulsioni originali s'incrociano spesso nel modo più intricato: il soggetto C., per esempio, buon pianista, dice il *re* verde, ma non si riferisce con ciò al suono musicale, bensì all'idea astratta della nota, e mette la causa del colore nella parola *re*, perchè *e* (suono, non segno grafico) è verde per lui. Del pari *mi* e *si* sono gialli a cagione dell'*i*. Quest'esempio basta per dimostrare la complessità delle influenze che si agitano nei fotismi musicali.

Analizzando i fatti l'autore presenta diverse osservazioni che provano come ogni nota della gamma susciti un colore, molto variabile secondo gl'individui, ma sempre fisso presso il medesimo sog-

getto. Tuttavia, pur da risultati tanto disparati, si scorge una tendenza del *do* al bianco e del *mi* al rosa. Qui giova ricordare che Hauth (*Farbige Noten*) prende tre colori fondamentali e trova il rapporto: *do* azzurro, *mi* giallo e *sol* rosso. « Come i cangiamenti « di questi tre colori producono sempre colle loro combinazioni i « colori dello spettro, così ogni cangiamento prodotto coi tre suoni « loro comparati produce combinazioni armoniche in intima rela« zione colla gamma fondamentale ».

L'altezza del suono influisce generalmenle nel determinare tinte brillanti per le note acute, e tinte fosche per le note basse. In quest'ordine di sensazioni un *glissando* dal grave all'acuto sul pianoforte impressiona un soggetto in modo che gli pare vedersi passare davanti gli occhi una lunga fascia di color rosso, o verde, molto carico in principio, diluentesi poi sempre più chiaro e vivace.

L'intensità del suono procede di pari passo colla sua altezza: lo splendore della colorazione aumenta coll'ampiezza delle vibrazioni. Tuttavia Flournoy dice che l'intensità del suono può rinforzare il fotismo in due maniere affatto opposte, sia rendendo brillante ciò che era oscuro, sia facendo carico ciò che era pallido.

Ma è il timbro che determina le impressioni luminose più vivaci. Goethe c'insegna nella sua teoria dei colori che L. Hoffmann dava un colore al suono degli stromenti musicali:

il suono	del violoncello	per lui era	azzurro-indaco
»	del violino	»	azzurro oltremare
»	del clarinetto	»	giallo
»	della tromba	»	rosso vivo
»	del flauto	»	rosso chermisi
»	dell'oboe	»	rosso rosa
»	del corno da caccia	»	porpora
»	del flageolet	»	violetto.

Secondo Bleurer e Lehmann, Gioacchino Raff diceva (1855) che i suoni stromentali lo impressionavano così:

il flauto	gli pareva	azzurro intenso
l'oboe	»	giallo
il cornetto	»	verde
la tromba	»	scarlatto
il cromorne	»	violetto porpora
il flageolet	»	grigio nero.

È degno di nota che agli occhi di certi soggetti il colore delle voci dipende dal carattere gradito o disaggradevole, non solo del timbro, ma anche delle idee da esse espresse, ciocchè ha grande importanza pel canto.

L'udizione di un coro o di un'orchestra produce (Suarez de Mendoza), secondo i varî timbri delle voci o degli stromenti, altrettante immagini differentemente colorate, che sembrano poste al di sopra degli esecutori.

I colori dell'accordo si fondono in una tinta sola; tale la regola invariabile almeno per gli accordi perfetti. Negli accordi dissonanti invece qualche nota spicca col colore proprio, che spesso è molto vicino alla tinta del complesso. Un soggetto del dottor Flournoy vede l'accordo perfetto di *do* color opale, la sesta maggiore azzurro carico, la sesta minore giallo d'oro. Il dottor Pedrono cita un soggetto per cui l'accordo di *fa maggiore* è giallo, e quello di *la minore* violetto. Si sa che Meyerbeer diceva porporini certi accordi di Weber.

I diesis e i bemolli modificano un poco l'impressione luminosa rendendola più brillante e più oscura. Però l'alterazione può cangiare completamente il colore: *re* rosso, *re b* grigio argento; *si* verde, *si b* lilla.

Circa la tonalità Suarez de Mendoza dice che dessa non influisce sulla colorazione dell'immagine. « D'ordinario non v'ha differenza « sensibile tra i toni maggiori e i minori dello stesso grado della « scala, e così pure tra un tono e i suoi relativi maggiori e minori. « Un pezzo spostato nella tonalità diviene semplicemente più bril« lante se il nuovo tono è più alto, o più fosco nel caso contrario ». Simile osservazione non può non destare sorpresa, poichè è proprio la tonalità che stabilisce il vero carattere della composizione. E infatti altri esempî proverebbero che il tono maggiore fornisce una colorazione più viva e più spiccata del minore; sicchè è da concludere che il colore è determinato dal tono: fino dalle prime note di un pezzo musicale sorge la tinta dominante della composizione, tinta che si mantiene, con leggiere sfumature secondo la melodia e le modulazioni, fino alla fine. Suarez ricorda un soggetto che vede l'*Aida* d'un bell'azzurro, *Il vascello fantasma* d'un verde mare, il *Tannhaüser* d'un azzurro cupo, la sinfonia di *Struensée* d'una tinta di feccia di vivo densa, e la musica di Saint-Saëns d'un grigio violaceo finissimo come i vapori sottili del mattino sull'Oceano calmo. Altra persona, musicista eccellente, gli fornì pure dati curiosi sulla tinta generale delle composizioni musicali: per essa la musica di Haydn è verde in modo disaggradevole, quella di Mozart s'intona sull'azzurro, quella di Chopin spicca per molto giallo, quella di Wagner dà la sensazione d'un'atmosfera luminosa cangiante di colore, l'ultimo *Scherzo* di Saint-Saëns impressiona di rosso e verde, ecc.

L'audizione musicale colorata non si traduce soltanto nei fotismi, ma può essere talvolta rappresentata da schemi, simboli, diagrammi, ossia da figure o tracciati più o meno geometrici, in cui le qualità del colore mancano o vi agiscono ad un grado affatto trascurabile. Bleuler e Lehmann hanno trovato che una serie di angoli acuti è legata alla sensazione di suoni alti, una serie di angoli ottusi ai suoni bassi, e una serie di archi di circolo ai suoni più profondi. In certi casi la sensazione può sorpassare nella sua complessità i fotismi e gli schemi, e giungere alla rappresentazione d'individui concreti e determinati. L'impressione sonora, facendosi ricca dei mezzi di sensi differenti e d'idee intellettive, suscita allora vere personificazioni.

Se i fotismi d'origine uditiva sono abbastanza frequenti, di rado si riscontrano fonismi d'origine visiva. Ma è certo che la scossa emotiva può irradiarsi in qualunque senso e determinarvi fenomeni degni dell'interesse della scienza.

Cornaz (1851) tentò per primo di spiegare l'audizione colorata; la teoria della ipercromatopsia da lui formulata consisterebbe nell'eccitabilità esagerata del senso cromatico, per cui l'individuo sarebbe indotto a paragonare continuamente i suoni ai colori. In seguito Perroud (1863) considerò il fenomeno come risultato d'una semplice associazione d'idee, indipendente da qualunque legame materiale e da qualunque illusione od allucinazione. Chabalier lo attribuisce ad un leggiero disordine delle idee, e lo considera come una sorta di perversione psichica, un' illusione compatibile colla ragione, formatasi in seguito a speciali associazioni d'idee.

Per Suarez de Mendoza si tratterebbe d'un lavoro cerebrale o psichico, la cui natura intima ci sfugge, e che avrebbe una certa analogia coll'illusione e l'allucinazione.

Altri autori credono che i centri sensori siano direttamente legati tra loro. Una sensazione musicale, eccitando un elemento del centro psico-acustico, si propagherebbe nella corteccia cerebrale ad un centro visivo (cromatico) determinato e ciò per mezzo di fibre anastomotiche, le quali, rudimentali presso la generalità degli individui, assumerebbero in certi soggetti un grande sviluppo, sia spontaneamente, sia sotto l'influenza dell'educazione o di una coltura speciale.

Il professore Nuel fa dipendere l'audizione colorata da un'irradiazione nervosa centrale: la scossa prodotta nel centro uditivo cerebrale potrebbe diffondersi nei centri vicini, che, eccitati, percepirebbero ciascuno secondo la propria modalità.

Urbantschitsch, basando la sua teoria sull'esperimentazione, con-

sidera i fotismi come fenomeni sensorî riflessi, dovuti ad eccitazioni di un senso, o delle branche sensitive del trigemino.

Anche le esperienze di Féré sull'equivalenza delle eccitazioni sensorie sono interessantissime. Egli dimostra che all'eccitazione degli organi dei sensi s'accompagnano, come condizioni fisiologiche, modificazioni della tonicità muscolare, dell'energia, della circolazione, ecc. Così pure stabilisce che le medesime condizioni fisiologiche, od almeno condizioni molto analoghe, possono essere messe in evidenza nel caso di due eccitazioni portate a sensi diversi. « Se « in un dato individuo gli effetti fisiologici d'un eccitazione del nervo « ottico e del nervo uditivo fossero assolutamente equivalenti, quest'in« dividuo sarebbe indotto a confondere più o meno completamente « le sensazioni fornite dai due nervi; è ciò che avviene nell'audi« zione colorata ».

Si cercò altresì una spiegazione plausibile nell'identità naturale delle eccitazioni e nell'indifferenza della conducibilità dei nervi. I sensi possono essere ridotti ad uno solo, il tatto, poichè nella natura non v'ha che movimento. Nel caso nostro udito e vista non ricevono se non vibrazioni, e dànno sensazioni differenti soltanto perchè si dirigono a centri cerebrali differenti.

Finalmente, secondo il professore Flournoy, l'audizione colorata avrebbe una base puramente affettiva, e dipenderebbe da una scossa emotiva che, invece di restar limitata nel dominio della sensibilità generale, si traduce nell'immaginazione visiva sotto forma di colori e disegni cangianti.

Tanta abbondanza di teorie e di ipotesi non semplifica la risoluzione del problema. Però nella diversità dei fenomeni si possono scorgere tre principî d'associazione:

l'associazione abituale — due cose che si presentano costantemente insieme finiscono coll'unirsi nello spirito e col formare un tutto indissolubile;

l'associazione di preferenza — due cose sono strettamente legate nella nostra memoria o nel nostro pensiero perchè una volta, *in circostanze favorevoli*, il loro incontro ci ha colpito ed ha lasciato traccia indelebile nel nostro tessuto nervoso;

l'associazione affettiva — due rappresentazioni si congiungono, non per la loro somiglianza qualitativa (suono o colore sono affatto disparati), nè per il loro incontro regolare o frequente nella coscienza, ma in virtù dell'analogia del loro carattere emotivo.

Il meccanismo del fenomeno appartiene:

al dominio psichico quando si consideri l'associazione come solo risultato d'un operazione dello spirito;

al dominio fisiologico invece quando la si creda imposta all'individuo da una forza cieca che non ha a che fare colle facoltà della mente.

La sensazione musicale, dopo aver eccitato il centro psico-acustico, si diffonde nella corteccia cerebrale ad un centro visivo determinato. Ciò succederebbe per mezzo di numerose anastomosi congiungenti tra loro i diversi centri psico-sensorî. Tali fibre, normalmente rudimentali, assumerebbero grande sviluppo presso gli udito-coloristi. Od anche tra i due sensi esisterebbe anatomicamente un vero ingranaggio. Il corno di Ammone sarebbe un centro dei centri; « là si spiegherebbe », a quanto dice G. Fasola sulla fisiologia del grande hippo-campo, « una specie di zona comune dove « si confonderebbero le tre sfere di sensibilità specifica, udito, vista « e odorato ».

Si può conchiudere che in certi casi particolari l'audizione colorata sarà da considerarsi dipendente da una semplice associazione d'idee, ma che in generale la maggior parte dei fenomeni finora presi in esame trovano spiegata la loro necessità nella costituzione dell'organismo (anastomosi, o più probabilmente ingranaggio dei centri cerebrali) e nell'ipereccitabilità del centro cromatico.

O. C.

OCTAVE NOUVELLI, La respiration et l'émission du son vocal. — Varsovie, 1899. Chez Gebethner e Wolff.

In uno scritto pubblicato in questa stessa *Rivista* dicevamo, a proposito delle divergenze tra le scuole di canto tedesca ed italiana, che i più ciechi, se non i più accaniti tra di esse, erano e restavano sempre gli italiani. Qui in questo libercolo ne abbiamo una novella prova. Cecità volontaria, allo stato cronico, tanto più inesplicabile inquantochè l'autore vive ed insegna all'estero, non molto lontano dal paese ove questa arte ha percorso digià un bel tratto di cammino in avanti. Purtroppo, ed a ragione, si dice che per coloro che vivono ed insegnano quest'arte in Italia qualunque progresso in essa è da ritenersi di una grande difficoltà. Molte ragioni concorrono a tenere in Italia l'arte del canto allo stato stagnante e retrogrado: soprattutto la mancanza di cognizioni linguistiche, di biblioteche con materiali da consultarsi, di conoscenze adegue nel campo pedagogico ecc. Nel sig. Nouvelli, artista ed insegnante intelligente e coscienzioso, con un certo grado di coltura, favorito da una invidiabile posizione artistica, lontano da ogni influenza campanilistica, questa cecità è tanto meno concepibile.

Per dare una breve ma fedele idea dello spirito che ha dettato all'autore queste pagine, riportereno un brano della lettera da lui

stesso indirizzata alla Direzione ed alla Commissione pedagogica del Conservatorio di musica di Varsavia. Ciò ci dispenserà dallo entrare in discussione.

« On se trompe étrangement en croyant que pour le répertoire moderne les mêmes exercices d'autrefois ne sont plus nécessaires (1). C'est le contraire qu'il faudrait croir, car *l'art du chant n'est pas comme la science susceptible de nouvelles dévouvertes. Tout a été fait et dit à ce sujet .....* » etc. E bene, con tali convinzioni e con tale assolutismo è egli possibile ogni qualsiasi discussione?

Davvero che talvolta ci prende il melanconico pensiero che qualunque redenzione, qualunque risveglio e progresso in questa arte bella e sana fra le belle ed educatrici sia purtroppo insperabile, almeno per adesso, nella nostra povera patria. C. So.

Wagneriana.

EMERICH KASTNER, ***Die dramatischen Werke R. Wagners.*** **Chronologisches Verzeichniss der ersten Aufführungen. — Leipzig, 1899. Druck und Verlag von Breitkopf u. Härtel.**

Un elenco cronologico delle prime rappresentazioni delle opere di Wagner ha un doppio interesse, statistico ed etnologico. Questo del Kastner è ordinato in due modi: secondo il luogo delle prime rappresentazioni e secondo le opere. Nell'uno e nell'altro modo sono marcate le date rispettive dal 1836 al 1882, e per le rappresentazioni successive, sino al 1899. Certamente dal 1836, l'anno in cui Wagner, direttore d'orchestra al teatro di Magdeburgo, fece rappresentarvi il suo *Divieto d'amore*, sino all'anno della prima esecuzione del *Parsifal*, è meraviglioso l'estendersi del successo dell'arte nuova in Germania e fuori, finchè essa invade e conquista tutto il mondo.

Il prontuario del Kastner sarà utile anche per gli scrittori di cose Wagneriane. L. Th.

FERDINAND PFOHL, ***Führer durch R. Wagner's deutsche Nationaloper " Die Meistersinger von Nürnberg ".*** **Dritte, vermharte und verbesserte Auflage. — Leipzig. Teodor Reinboth.**

Breve, semplice e assai ben fatta è questa guida per *I Maestri Cantori* del Wagner. Essa è preceduta da una utilissima informazione sugli ordinamenti scolastici dei Maestri di Norimberga, da uno sguardo sulla significazione parodistica dell'opera e da accenni

---

(1) Noi abbiamo detto altra volta che gli esercizi della vecchia scuola italiana erano oggi giorno necessari, anzi necessarissimi, ma non sufficenti.

alla storia sua. Parecchi sono gli esempi musicali, tra cui un brano della partitura e un'antica canzone dei Maestri. Le pagine che chiudono il libro sanno alcun poco di esaltazione. È cosa comune a tutti i compilatori di guide — mi limito a costoro nel caso attuale — di ritenere che l'opera che essi analizzano sia la migliore fra quelle che il suo compositore ha fatte. Basterebbe rilevarne i caratteri. Ai lettori il resto.

L. TH.

***Abbé MARCEL HÉBERT**, Das religiöse Gefühl im Werke R. Wagner's. Jesus von Nazareth - Tetralogie - Tristan und Isolde - Parsifal.* **Uebersetzt von A. Brunnemann. 2 Auflage. Un vol. di pagg. 164. — Leipzig. Teodor Reinboth.**

A patto che si svolga la propria tesi senza pedanteria e in questa guisa si ascolti, il sentimento religioso dimostrato nell'opera d'arte di Riccardo Wagner può essere il soggetto di una interessante dissertazione. E tale è infatti il lavoro dell'abbate Marcello Hébert. L'A. ha fatto subito bene a non insistere, in questo caso, sull'ideale di Wagner e sull'opera d'arte come tale. Quello, dal fascino dell'arte alla determinazione del misticismo che la informa, è un passo breve, ma può essere pericoloso per quest'ultimo.

I primi segni del sentimento religioso nella intuizione wagneriana l'A. li vede nello schizzo del dramma *Gesù di Nazareth*. L'Hébert esamina lo schizzo di questo dramma in cinque atti che segue il racconto dell'Evangelio. I ragionamenti suoi, dal punto di vista della filosofia, della religione, della morale e della società, non fanno una grinza. In tutto questo il solo torto dell'A. è di essersi poco curato di dimostrare una relazione qualsiasi tra l'efficacia sociologica del sentimento religioso, a' dì nostri, non col tentativo drammatico abbandonato, ma con l'arte, l'arte vera, il fatto concreto dell'opera d'arte del Wagner, col quale il sentimento religioso contrae soltanto alcuni rapporti generali, trascendentali e indiretti. L'Hébert critica la concezione wagneriana della dottrina di Gesù, perchè il Maestro l'ha voluta spiegare colla sua teoria anarchistica: ma non pensa che Wagner non poteva fare altrimenti. In fatti si può osservare che una simile disposizione d'animo, che altro non era, nel Wagner, è transitoria troppo, e non merita il peso che l'Hébert ad essa vuol dare. Le sue teorie, quali prendon forma vivente nell'opera d'arte, poco hanno più che fare colla speculazione religiosa e sociale primitiva. Io credo che in Wagner, come in ogni grande idealista, al periodo di sublimazione del proprio ideale assoluto succeda quello della moderazione suggerita dalla maggiore famigliarità coi soggetti poetici o col soggetto speciale coltivato in una data epoca, dal tempo e dalla pratica del mondo. Il dramma di *Gesù di Nazareth* non è altro che la sublimazione, la visione assoluta e la stessa esagerazione

dell'ideale che si estrinseca poscia nella *Trilogia* e si completa nel *Parsifal*. E, fosse Wagner allora sotto l'influenza di Feuerbach o no, tutto, si può dire, era per lui ridotto, in quel periodo, a diverse specie di lotte accademiche, da cui difficilmente si può rilevare un solo pensiero netto, concreto, e attuabile per l'avvenire.

Migliore è la parte in cui l'Hébert accosta l'idea rivoluzionaria del Wagner alla concezione ed all'attuazione stessa della *Trilogia*. Qui è un'ammirabile spiegazione del motivo morale e religioso, che si concentra nelle più grandi forze cristiane della natura umana: libertà e amore, forza e bontà.

Meno chiaro è il rapporto della idea religiosa col poema di *Tristano e Isolda*, l'amore considerato come una terribil pena. La teoria Schopenhaueriana della rinuncia, la dottrina individualista del filosofo di Francoforte, sotto la cui influenza fu composto il poema, quella dell'annientamento delle forme della coscienza umana, il raggiungimento della felicità eterna mediante un amore consacrato alla morte, la contrapposizione di Parsifal, l'eroe della rinuncia, a Tristano, l'eroe della passione — com'era concepita precisamente dal Wagner l'ultima fase dell'azione nel *Tristano* — poco lasciano intravvedere l'idea religiosa.

Questa invece è tutta quanta incarnata nel poema di *Parsifal*, del quale l'Hébert ci dà una splendida illustrazione dal punto di vista filosofico, poetico, morale e sociale.

Il libro dell'Hébert è concepito con una erudizione smagliante, per quanto concerne l'idea morale e filosofica del maestro di Bayreuth. È un poco eccessivo nello sviluppo del fondo filosofico dell'arte di Wagner. È l'entusiasmo di un'anima eletta d'artista e di pensatore, che domanda all'arte il conforto del sentimento religioso e trova soddisfazione in un misticismo elevato, in una grandiosa idea della umanità sofferente, l'idea wagneriana, che è certo la più moderna e la più sublime incarnazione del puro idealismo cristiano.

Io dissi da principio che *il sentimento religioso nell'opera d'arte di Riccardo Wagner* può essere il soggetto di un libro interessante, a patto che l'autore svolga la sua tesi senza pedanteria. È precisamente lo stile dell'Hébert che ha fatto questo miracolo. L. Th.

***ARTHUR PRÜFER**, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth mit besonderer Berücksichtigung der Aufführungen von 1899.* — Leipzig, 1899. Verlag von E. W. Fritzsch.

L'A. raccoglie in questo libro sei conferenze sue tenute a Lipsia. Il soggetto: la dottrina di rigenerazione del Wagner in relazione con la vita e le opere del Maestro. Dice bene il Prüfer, che il pubblico tedesco non è penetrato nella grandezza universale di Wagner, nel

mondo di idee che emana da' suoi scritti e nei pensieri della sua importantissima creazione, gli spettacoli festivi di Bayreuth, che sono, come dice il prof. Max Kock, ciò che di più sublime ha prodotto il secolo XIX presso al suo termine.

Il Prüfer intende dunque a far palese l'importanza della immensa opera del Wagner; e prima di tutto, per ispiegare la necessità di queste conferenze, riduce l'istituzione di Bayreuth al suo vero significato, e combatte i malintesi di più specie, i quali, come un destino tragico non ancora hanno cessato di perseguitare l'individualità del Wagner. Egli dimostra che Bayreuth non è l'opera di un singolo uomo per le opere di un singolo uomo; non è neanche l'istituto artistico della nazione germanica, perchè l'arte di Wagner conta sulla partecipazione di tutti i popoli culturali, è un'arte mondiale come quella di Beethoven: l'imperatore di Germania disse, nel 1889, che Bayreuth riunisce le nazioni a festeggiare la pace fra i popoli. Bayreuth può bensì essere per alcuni (anzi è per molti) una cosa di moda e di lusso: (io credo che di parecchie migliaia di persone che vanno ogni anno a Bayreuth, forse una dozzina appena hanno il sentimento dello stile che il Wagner ha consacrato nel suo teatro) — ciò non significa nulla. Piuttosto significante è l'attenzione, l'interesse che gli scrittori stranieri, al pari dei tedeschi, hanno dedicato all'arte di Wagner con le loro opere serie ed elevate. E questo è, secondo me, il fatto che ha dato, dà e darà anche in avvenire a Bayreuth il suo aspetto vero e il suo significato.

Egli è appunto per ciò, egli è in un ordine simile di idee che il Prüfer accenna alla importanza estetica e storica degli spettacoli di Bayreuth e conseguentemente alla necessità organica dell'opera d'arte Wagneriana, dimostrandone l'origine, la motivazione e i rapporti che essa contrae colle idee universali, oltrechè con lo spirito nazionale Germanico, — vero monumento tipico anzi della Nazione — con l'opera dei grandi poeti della Rinascenza tedesca e con quella del musicista Weber.

Nelle successive conferenze il Prüfer scrive sull'idea che diede vita agli spettacoli festivi di Bayreuth e sui destini che accompagnarono la sua attuazione, fino alla fondazione del teatro e alle prime feste del 1876 e del 1882. Qui, toccando l'A. molte circostanze note, illustra in ispecial modo il concepimento ideale che Wagner ebbe della Rivoluzione, ed accenna al segreto del maestro, cui egli medesimo alluse più d'una volta, cioè la vera natura del popolo tedesco che gli si rivelò. A questo punto si collega naturalmente tutta un'accurata e, in parte, anche originale indagine sulla intuizione artistica del Wagner in relazione con lo stile di Bayreuth

e sulla sua intuizione universale in relazione coll'*Anello del Nibelungo*; una materia codesta, che porge al Prüfer l'occasione per richiamare una quantità di riflessi storici e filosofici, poetici e letterarii, traendone confronti importantissimi.

Uno speciale paragrafo del volume è dedicato al «*Parsifal*» ed all'idea della rigenerazione. È questo uno degli studi più importanti e profondi per ricchezza e grandiosità di vedute e per la gran luce che vi spande sopra il ben meditato e ordinato complesso di idee artistiche, storiche e religiose.

L'ultima parte del libro tratta dell'opera *I Maestri Cantori di Norimberga* nella sua triplice significazione, artistica, storica e ideale.

Il soggetto propostosi dal Prüfer è svolto in modo esauriente; la sua opera è degna di un pensatore serio e profondo: in materia wagneriana, il suo è uno de' più importanti libri che io abbia letto.

L. TH.

***H. S. CHAMBERLAIN*, *R. Wagner*, *sa vie et ses oeuvres*.** **Traduit de l'allemand. Un vol. di pagg. 395. — Paris, 1899. Perrin et C., libraires-éditeurs.**

Io, lo confesso, ho un debole per la lettura dei libri del Chamberlain, perchè in tutto ciò che egli scrive — e d'altro non scrive che di Wagner — c'è tutta la forza di una grande, sublime, unica convinzione nella vita; è in lui qualcosa dell'apostolo, del fratello in Dio. È commovente. Egli si presenta col volto di un trasfigurato, assorto in una contemplazione ultraterrena, di un mistico credente che s'abbandona ad un'adorazione intensa, ad un'estasi morbida. Egli fa parte degli allucinati, che sono interessanti e m'hanno sempre piaciuto. Per lui Wagner è un idolo, anzi l'idolo, e il wagnerismo la religione. Ed è così che questo apostolo wagneriano per la grazia di Dio ha visto succedersi due traduzioni, una in inglese e l'altra in francese, all'edizione tedesca della presente opera apparsa nel 1896.

Per quanto poco il pubblico possa ammirare oggidì l'opera di un biografo fedele, specialmente nell'attuale momento di nevrosi acuta che colpisce gli studi sulla musica ed i musicisti, pure io mi sento lo strano, incredibile coraggio di additare al pubblico l'intrapresa di uno dei pochi veggenti nella vita del Maestro, dei veggenti veri che si sono assimilati il suo pensiero. E uno di questi pochi, che il pensiero del Wagner hanno conservato puro ed intatto e lo hanno custodito in un santuario flammante di luce come la coppa del Graal, è precisamente il Chamberlain.

Il suo lavoro non è opera di critica, almeno per ciò che riflette la prima parte del volume. Quanto alle altre due parti, egli nell'una ha studiato l'uomo e l'artista ne' suoi scritti, nell'altra l'ha studiato nelle sue *Opere*. Come epilogo, serve la quarta parte a dimostrare

che i tre modi dell'attività del poeta-musicista, secondo le stesse parole del Chamberlain, si collegano e confondono in un tutto armonico, di cui gli spettacoli festivi di Bayreuth resteranno per sempre il simbolo vivente.

L'A. ha molto coscienziosamente documentata la sua narrazione e convalidati i suoi apprezzamenti. Anzi tutto ha lasciato che il Wagner parli mediante gli scritti suoi; poi ha molto attinto alle fonti dei noti epistolarî, e finalmente s'è giovato della *Vita di Wagner* del Glasenapp e degli scritti di Federico Nietzsche, Wolzogen ed Enrico von Stein. In complesso, le fonti e gli appoggi sono eccellenti, per quanto un po' parziali.

Non si saprebbe trovare, se si eccettua l'opera del Glasenapp, una biografia di Wagner scritta con maggiore conoscenza, acume ed entusiasmo di questa. Non è la prima volta che gli scritti del Wagner si trovano ordinati sistematicamente, come crede il Chamberlain; è piuttosto la prima volta che si ha un elenco completo delle composizioni anche meno note, incomplete o ignote del Maestro. Ciò non può dirsi della *liste des écrits*. Manca l'ultimo schizzo biografico scritto dal Wagner per la *North American Review* e apparso in questo periodico nel luglio ed agosto del 1879.

La traduzione del sig. Alfredo Dufour potrebbe essere più corretta, specialmente per ciò che riguarda l'ortografia di alcune parole tedesche. L. TH.

Varie.

ÉCOLE DE MUSIQUE DE VERVIERS, *XXVme Anniversaire-Historique 1873-1898*. — Verviers, 1899. Imprimerie Ch. Vinche.

Venticinque anni d'esistenza, spesi da un istituto nel modo di cui dà contezza questa memoria storica, sono certamente impiegati assai bene. Si leggono con interesse le notizie concernenti la fondazione della scuola di Verviers, il numero degli insegnanti la specie e la divisione degli insegnamenti, i programmi dei concerti ecc. Si ammira tanta attività e si deduce che la scuola musicale di Verviers, in breve tempo, sotto la direzione di Mr. Louis Kefer, violinista e compositore, allievo di Léonard e di Gevaert, deve essersi guadagnata una buona, anzi un'eccellente riputazione. Basterà citare queste cifre: nel 1873 la detta scuola di musica aveva 135 allievi; nel 1883 ne aveva 480; nel 1899 ne conta 906. Francamente, questo si chiama progredire. Ed è certo molta, assidua e coscienziosa la cura che il Kefer dedica al suo Istituto. Lo si rileva da fatti, come l'esito dei concorsi annuali, l'indirizzo degli studî, l'elenco delle

opere eseguite nelle esercitazioni e ne' saggi. Fra le opere istrumentali eseguite, una piccolissima parte è di autori italiani: Viotti, Tartini, Vivaldi, Veracini, Locatelli, Corelli, Pugnani, Boccherini, Campagnoli. In quanto alle opere di musica vocale, il numero si assottiglia ancora. Non ci veggo che i nomi di Stradella, Paisiello, Cherubini, Sacchini, Rossini e Verdi.

Perchè ci tengo a rilevare queste piccolezze? Perchè mi domando se si poteva far di più nell'Istituto musicale di una piccola città del Belgio.

Bisogna ripetere continuamente la verità, dice Goethe, poichè anche l'errore ci è sempre e continuamente predicato. L. Th.

GEORG EGGELING, *Tonkünstler-Lexikon*. Un vol. di pagg. 312. — Quedlinburg, 1899 Verlag von Friedr. Vieweg's Buchhandlung.

Come lessico compendioso dei musicisti, questo libro non potrebbe essere più conciso. Il cenno biografico, nella grande pluralità dei casi, è limitato alle date di nascita e morte o all'indicazione del luogo d'esistenza del musicista e al titolo delle sue opere principali. Però è deficiente di nomi moderni, che son pure tra i più noti. È un prontuario per ricerche superficiali e spedite. L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Bollettino musicale romano (Roma).

N. 10. — *Musica sacra* (Notizie locali). — CAMETTI, *Le due ultime opere nuove* (« *Bohème* » di Leoncavallo e « *Pater* » di Guglielmi).

N. 11. — *Musica sacra* (Notizie locali) (continuaz.). — *Lirica « La Fornarina » di Collino.*

N. 12. — *« Il Natale del Redentore » di D. Perosi.* — CAPOCCI, *Sull'insegnamento del canto.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 29. — O. C., *Nietzsche e Wagner* (continuaz.). — CORRIERI, *I profumi e la voce.*

N. 30. — O. C., *Nietzsche e Wagner* (fine). — CORRIERI, *La vita di Rossini scritta da Stendhal.*

N. 31. — PALADINI, *Il maestro di G. Puccini: Carlo Angeloni.* — MARANGONI, *Leggendo uno studio sulle gamme.* — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (continuaz.)

N. 32. — LOZZI, *Due abati del settecento inspiratori di melodrammi famosi (Prevost e Da Ponte).* — MARANGONI, *Leggendo uno studio sulle gamme* (cont.). — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (continuaz.).

N. 33. — MOLMENTI, *La musica nella letteratura.* — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (continuaz.).

N. 34. — L'ITALICO, *Venezia antimusicale.* — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (contin.). — ROBERTI, *Un mecenate della liuteria: Il conte Cosio di Salabue.*

N. 35. — FAUSTINI-FASINI, *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere.* — TEBALDINI, *J. Tomadini e « La Resurrezione di Cristo » a Cividale.*

N. 36. — PALADINI, *Verdi in Valdinievole.* — CORRIERI, *La vita di Rossini ecc.* (contin.).

N. 37. — FAUSINI-FASINI, *G. B. Pergolesi ecc.* (cont.). — TEBALDINI, *Venezia musicale.*

N. 38. — Unterstiner, *Lettere di Germania.* — Anfossi, *Il « Natale » di D. Perosi.* — Tebaldini, *« La Resurrezione di Cristo » di Tomadini.*

N. 39. — L'Italico, *Venezia musicale e la municipalizzazione dei servizi pubblici.* — Corbieri, *La vita di Rossini ecc.* (contin.).

N. 40. — Paladini, *Nicola Farnesi.*

Il Palestrina. Rivista mensile di Musica Sacra (Firenze).

N. 3-4. — Tebaldini, *La musica sacra nella storia e nell'estetica.* — Ghignoni, *L'ordine delle cose.* — *D. Perosi e la Cappella Sistina.* — Faraoni, *Nuovi studi su la musica gregoriana.* — Nobili, *Dei metodi per l'insegnamento del canto fermo.* — Ghignoni, *Perosiana.* — *A proposito d'una conferenza.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 7-8. — E. Codazzi, *Questione d'armonia* [Risponde all'appunto fattegli dal Cicognani, di aver tralasciato di occuparsi nel suo Manuale d'Armonia della teoria del Riemann]. — Radiciotti, *Notizie biografiche dei musicisti urbinati* (continuaz.).

La Nuova Musica (Firenze).

Luglio. — Montefiore, *« La Bohème » di Leoncavallo.* — D'Arienzo e Abate, *Lettere aperte.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn* (contin.). — Becchierai, *Un po' di Perosi.*

Agosto. — Mancuso-Piazza, *Grafica ed effetto.* — Carpi, *Nel canto. Respirazione buccale, non nasale.* — Falconi, *I trattati di Jadassohn* (contin.).

Musica sacra (Milano).

N. 7. — *Dove si fa sul serio.* — *Regolamenti delle nostre associazioni musicali.* — *Le condizioni della musica sacra in Roma.* — *Profili fotografici musicali d'Italia.*

N. 8. — *Un saggio finale di Canto Gregoriano.* — *Risposta non necessaria.* — *Le condizioni della musica sacra in Roma* (contin.). — *Bibliografia.*

N. 9. — *I vescovi e la musica sacra.* — *Per la riforma.* — *Il canto delle donne in chiesa.* — *Profili fotografici musicali d'Italia* (cont.). — *Le litanie del S. Cuore di Gesù.* — *Bibliografia.*

FRANCESI

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 7. — Quittard, *Elséar Genet de Carpentras.* — Parisot, *Les Hymnes de l'Office romain.* — De Muris, *Les fêtes musicales d'Avignon* (suite).

N. 8. — D'Indy, *De Bach à Beethoven. Conférence.* — Tiersot, *Elséar Genet.* — Quittard, *Les anciennes orgues françaises* (cont.). — De Muris, *Nos fêtes en Avignon* (suite).

N. 9. — Brunetière, *Le génie latin. Conférence.* — D'Indy, *De Bach à Beethoven. Conférence* (suite). — Tiersot, *Elséar Genet* (suite). — Parisot, *Les Hymnes de l'Office romain* (suite). — D'Indy, *Ernest Chausson.* — De Muris, *Les fêtes en Avignon* (suite).

La Grande Revue (Paris).

1er août. — C. Joly, *Les ascendants de Richard Wagner.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Août. — Belen, *De l'emploi des régistres dans la voix.* — *Bibliographie.* — *Paralysie du voile du palais. Notes schématiques.*

Septembre. — Mooh, *Notation musicale des couleurs. Réalisation mathématique des auditions colorées* — *Bibliographie.* — *Variétés.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 27-28, 29-30, 31-32, 33-34, 35-36. — M. Kufferath, *Les philosophes et la musique: Fréd. Nietzsche, les classiques et les romantiques* [L'articolo seguita con interesse].

N. 27-28. — E. Jaques-Dalcroze, *La musique en Suisse* (suite). — H. de Curzon, *Henri Sellier.*

N. 29-30, 31-32, 33-34, 35-36, 37, 38. — M. Brenet, *Les concerts en France avant le XVIIIe siècle.*

N. 31-32. — Marke, *A Bayreuth* [Constata la decadenza delle rappresentazioni wagneriane e l'insufficienza dei direttori d'orchestra Siegfried Wagner e Franz Fischer del teatro di Monaco, un « *bouleur* » de l'orchestre »].

N. 33-34. — H. Imbert, *Un peintre musicien (Henry Fantin-Latour).*

N. 35-36. — M. Kufferath, *Goethe et la musique.* — M. R., *Le droit d'auteur en Allemagne.*

N. 37. — Jean d'Hadine, *Airs et mélodies.*

N. 37, 38. — M. Kufferath, *Rythme, mélodie et harmonie.*

Le Journal Musical (Paris).

N. 67. — Lavigne, « *Joseph* » *de Méhul.* — La Queyssie, *Divagations musicales.*

N. 68. — Brenet, *La messe des morts de Gossec.* — Lavigne, « *Joseph* » *de Méhul.* — La Queyssie, *Divagations musicales.*

N. 69. — S. de T., *La musique sous les Maures d'Espagne.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 29-35. — *La musique en Suisse* par Albert Soubies [Cont. e fine di un importante studio di storia musicale, specialmente perchè riguarda una parte finora poco conosciuta].

N. 29, 32-40. — Continuano le interessanti ricerche folkloriste di Edmond Neukomm: *Le tour de France en musique.*

N. 32, 34, 38-40. — Continua la pubblicazione dei *Pensées et Aphorismes d'Antoine Rubinstein* scritti sempre con grande sicumera, ma non sempre notevoli per novità d'idee o per spirito.

N. 36-38. — L'infaticabile raccoglitore di cose musicali, Arthur Pougin, raccoglie in una serie di tre articoletti interessanti *Quelques lettres inédites de musiciens célèbres.*

N. 39-40. — Lo stesso infaticabile A. Pougin inizia una serie di articoli su *Jean-Jacques Rousseau musicien,* intesi a rivendicare la memoria del filosofo

ginevrino per quanto concerne la di lui attività nel campo dell'arte musicale; attività da cui noi modestamente opiniamo che il mondo non abbia tratto il menomo profitto.

Le Monde moderne (Paris).

Septembre. — C. LARCHET, *Ethnographie musicale et instrumentale* [con 44 fig.].

Le Théâtre (Paris).

Juillet. — F. MASSON, *Massenet*. — ADERER, « *Cendrillon* » *au théâtre*. — JOLLIVET, *Le livret et les décors* [Molte bellissime incisioni riguardanti la rappresentazione di « *Cendrillon* »].

Août. — JOLLIVET, « *La douceur de croire* », « *Frêle et forte* » *à la Comédie Française*. — JULLIEN, « *Joseph* » *à l'Opéra et à l'Opéra-Comique*. — ADERER, « *Le duc de Ferrare* ». — WOLZOGEN, *Le Richard-Wagner-Theater à Bayreut, et ses maîtres de chapelle*. — MICHELET, *Une vie de diva: Elena Sans*.

Septembre. — ADERER, *Les concours du Conservatoire en 1899*. — HÉRELLE, *Les pastorales basques*. — JOLLIVET, *La revue rétrospective*. — JULLIEN, *Madame Héglon*. — SCHÜRMANN, *La charité au théâtre*.

Revue de Paris (Paris).

1er août. — A. ÉCORCHEVILLE, *M. Saint-Saëns et le Wagnérisme*.

Revue Franco-Allemande (Paris-München).

N. 16, 18. — PROD'HOMME, *Goethe et les compositeurs français*.

SPAGNUOLI

La Musica religiosa en España (Madrid).

N. 42. — MITJANA, *Bernardo de Toro*. — NOGUERA, *La musica religiosa*.

N. 43. — *El concordato y las capillas de musica*. — NOGUERA, *La musica religiosa*. — CHAMINADE, *La musica tal como la quiere la Iglesia*.

N. 44. — MITJANA, *El venerable Fernando de Contreras músico español*. — VALLET, *Bellezas del canto llano*.

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 31-32. — Un articolo di Hermann Pohle spiega un semplice ed ingegnosissimo sistema nuovo di notazione che può servire specialmente per la musica di pianoforte, secondo il quale, senza punto cambiare nel suo fondamento la notazione attuale, verrebbe adottata una chiave unica (quella di *sol*) mediante una semplice indicazione convenzionale al posto della chiave; e con l'aggiunta, occorrendo, di un terzo rigo (superiore od inferiore) sarebbero ridotti tutt'al più a due i tagli addizionali rendendo così molto più facile la lettura.

N. 33-39. — Stephan Krehl pubblica un lungo e dottissimo studio sugli *Accordi alterati*.

Neue Musikalische Presse (Wien).

N. 35. — Un articoletto sui *Lieder di Goethe nella Musica*.

N. 36-38. — *Bariton oder Tenor?* articolo di J. Molar.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 14-18. — *Musikalische Bildung* v. Prof. Dr. S. Jadassohn [Scritto istruttivo sull'educazione musicale della classe dei dilettanti].

N. 15. — *Minna Wagner* v. R. Schilling [Articoletto sentimentale]. — *Johannes Elmblad*, v. Dr Oskar Wilda [Note biografiche del basso cantante, rinomato interprete delle opere wagneriane, e presentemente intendente del Teatro Reale d'opera in Stocolma]. — *Die Jankó-Klaviatur*, v. Hans Münnich [Questa tastiera facilita la trasposizione e permette all'esecutore di sormontare in poco tempo alcune difficoltà tecniche]. — *Das XX. Schweizerische Sängerfest in Bern*, v. Theo. Schäfer [Resoconto dell'ultimo concorso corale in Svizzera].

N. 16. — *Die Festspiele in Bayreuth* [Descrizione critica dell'ultimo ciclo wagneriano]. — *Goethe und die Tonkunst* [Si parla del poeta sovrano e della relazione tra le sue poetiche creazioni e quelle de' più grandi compositori che su di esse si sono inspirati]. — *« Messalina ». Oper von I. de Lara*, v. Max Welde [Critica sensata].

N. 17, 18. — *Musik im Orient*, v. M. C. v. d. Bovaart [Articolo interessante sulla coltura musicale in Turchia ed Asia Minore]. — *König Oskar II als Musikhistoriecker*, v. A. Arnheim. — *Ueber den Ursprung der Musik*. Musikästhetische Skizze v. Dr August Horneffer [L'A. non crede nè alla teoria Darwiniana, nè alla teoria della lingua, ma bensì alla teoria del sentimento].

N. 17. — *Anton Rubinstein über Klavierlitteratur* [Riassunto del libro interessante del R. « I Maestri del Pianoforte » tradotto in tedesco dalla signora M. Bessmertny (Im Verlage der Harmonie, Berlin, W. S.)]. — *Zur Wiederbelebung der I. S. Bachschen Violinmusik*, v. Moritz v. Kaiserfeld [Scritto inspirato da un encomiabile entusiasmo per le composizioni violinistiche del B.].

N. 18. — *Von den Sommeraufführungen der Münchner Oper* [Sembra che questo teatro dia sempre più segno di decadenza].

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 30-31. — Rob. Músiol, riprendendo una sua serie di articoli di folklore musicale intitolati: *Fogli d'album musicali*, parla qui di un canto di Natale polacco.

N. 35. — W. G. Tauber-Berlin scrive uno schizzo biografico del Dr Friedrich Wilhelm Stade, maestro della cappella ducale di Altenburg.

N. 38-39. — Contengono uno *Studio degli studi di Liszt su temi di N. Paganini* scritto da Augusto Stradal.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Agosto. — *Lost Ideals*, by Franklin Peterson: articolo molto pessimistico sopra le delusioni della carriera musicale. — *Move about Wagner*: l'A. anonimo

combatte alcuni apprezzamenti nel libro di Irvine: « *A Wagnerian's Midsummer Madness* ». — E. Baughan, nell'articolo intitolato *The critical burden*, lamenta che i giornali di Londra non si servano che di un solo critico musicale, insufficiente ai bisogni: propone che gli autori giovani ed ignoti forniscano al giornale i mezzi di avere più critici. — *Reviews of new music and new editions.* — Ecc.

Settembre. — *An intollerable tyranny*, by F. Peterson: contro la ignoranza e la pretesa dei cantanti di giudicare ciò che non capiscono. — *Wagner the Torrower:* E. Baughan considera le accidentalità della carriera di Wagner e la devozione incrollabile alla sua causa. — *Correspondence.* — *Reviews.* — Ecc.

Luglio. — *Musical Terminology*, by H. G. Hanchett: l'A. nota il modo indeterminato ed erroneo onde scrittori ed insegnanti usano numerosi termini musicali, e propone emendamenti. — *Von Lenz alive again* è il titolo di un interessante articolo di A. Jones Jeroloman, in cui sono rievocati dei ricordi personali del Von Lenz riflettenti artisti della sua epoca e specialmente Cramer, Chopin e Liszt. — *The actual affect of music upon the imagination*, by Egbert Swayne: s'appoggia questo studio all'inchiesta pubblicata dal Prof. Ferrari nella *Rivista Musicale Italiana* (Vol. VI, N. I) sul potere della musica di svegliare l'immaginazione. — *Hiawatha's Wedding-Feast* » è il titolo di una ormai famosa cantata del giovine compositore S. Coleridge-Taylor, intorno alla quale E. M. Bowmann pubblica alcuni appunti analitici. — *Women's amateur musical club*, by Rose Fay Thomas: tratta dei fini di una Società di donne dilettanti di musica, estesasi da Chicago a tutta l'America. — *Editorial Bric-a-Brac.* — *Things here and there.* — *Reviews and Notices.*

Agosto. — *Wagner and German aesthetics* è intitolato un articolo di E. Rod, nel quale la dottrina estetica di Wagner è accostata a quella dei grandi poeti e filosofi tedeschi che lo precedettero. — *A Knight of the golden spur;* novella di Lillian Morton Baugh: tra i personaggi notansi Gluck, Méhul e la cantante Giorgini. — Floyd S. Muckey discorre, in *Some Queries about « Voice and voice failure »*, intorno alla produzion della voce in relazione con un precedente articolo congenere di F.-E. Miller. — *Concerning accidentals. An appeal to composers, reviewers and publishers*, by C. Faelten: fa vedere l'opportunità di ripetere, in determinati casi, gli accidenti davanti alle note. — *Music study in public Schools* by Helen M. Place: questioni pedagogiche; sviluppa un programma d'insegnamento della musica molto ragionato e pratico. — *The origin of the opera in France:* breve riassunto di A. Adam. — *School-music - The importance of establishing a musical gait:* Ch. I. Rice propone un sistema alquanto originale per meglio assicurare nell'infanzia la lettura ritmica ed armonica della musica: quest'ultima non dovrebbe seguire se non dopo accertata quella mediante l'aiuto di una buona andatura musicale. — *Editorial Bric-a-Brac.* — *Things here and there.*

Musical Record (Boston).

Agosto. — *Veranda Talk* è il titolo della svariata e brillante rassegna di Ph. Hale. — *A dream of summer music:* fantasia di W. J. Henderson. — John Runciman rileva, nell'articolo *The London season*, cose molto allegre sulle tra-

dizioni e condizioni attuali della *Filarmonica* londinese, sul ritiro di Mackenzie e su parecchi altri fatti della stagione teatrale. — F. R. Burton svolge in modo brillante alcune idee originali sulla critica musicale in *An Age limit for critics.* — *Grand Opera here and in Germany:* confronto fra i grandi teatri d'opera americani e quelli della Germania; di Arthur Weed. — *Some practical Results of Music study in Chicago social settlements,* by W. Armstrong. — *The Child and Music,* by W. J. Henderson. — Ecc. — Note e corrispondenze. — Musica.

Settembre. — *Tschaikowsky as a critic* è il titolo di una ingegnosa, acuta rassegna di Ph. Hale. — Ward Stephens pone una curiosa ed interessantissima questione: *What is the critic's standard?* e la discute additando la missione del critico che ha coscienza, indipendenza ed onestà. — *Art and the barber:* scritto apparentemente ingenuo, ma pieno di attico sale. Per me io credo che l'Europa provvederà all'America, secondo il bisogno, quei professori di... crinologia che son detti ancora pianisti. Almeno da noi usa chiamarli anche così. Però, che ne dite, quella è *arte per l'arte* e fa pensare, diamine! — Il brillante articolo di John Runciman, intitolato *The end of the London musical season,* contiene, fra altro, una interessante critica dell'opera « *Messalina* » di Isidoro De Lara. — *Some practical results of music in Chicago social settlements,* by W. Armstrong. — *Schumanniana:* John Kantz raccoglie alcune particolarità relative a Schumann, uomo ed artista. — Amy U. W. Bagg scrive un articolo intitolato *A plea for music* per incitare i giovanetti delle scuole a studiar da bravi la musica. Ah! l'America è un paese fortunato in tutto. — *Vernon Lee concerning hearing music.* — Ecc. — Note. — Corrispondenze. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Agosto. — *Ben Davies,* il famoso tenore inglese, è passato all'onore dello schizzo biografico. — *Song in the Synagogue:* Fr. L. Cohen espone alcune pratiche del culto musicale giudaico. — *A Bodleian Treasure:* illustrazione di un codice musicale. — Note e Corrispondenze.

Settembre. — *Frederick Niecks* (Schizzo biografico). — F. L. Cohen continua la sua *Music in the Synagogue.* — *Hans Bülow in his letters* (Recensione). — *The Organ Recital. A contribution towardsits history.* — Ecc.

Ottobre. — *The future of poetry,* by G. Smith. — *What can be done for the drama,* by W. Archer. — *Koarteness,* by E. Pinchon — sono gli articoli degni di nota.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

*** A Berlino ebbe ottimo successo un'opera nuova di Enrico Zoellner: *Die versunkene Glocke*, tratto dal dramma omonimo di G. Hauptmann.

*** Nel secondo festivale della Turingia, tenutosi a Meiningen nei giorni 7, 8, 9 e 10 del corrente mese e che coincideva con l'inaugurazione del monumento a Brahms, si eseguirono fra l'altro il *Canto trionfale*, il *Requiem* tedesco, l'*Ouverture* tragica, la *Rapsodia* per viola e coro maschile, e la 2ª *Sinfonia*, del maestro. Inoltre il *Concerto* di Beethoven eseguito da Joachim, la *Sinfonia* con cori ed una *Cantata* di Bach; la *Sinfonia* incompiuta di Schubert e infine il *Fidelio*.

*** Il nostro illustre collaboratore Félix Draeseke ha terminata la composizione d'un mistero religioso intitolato « *Cristo* » e che si eseguirà nel prossimo inverno. L'esecuzione richiederà tre serate essendo l'oratorio diviso in tre parti: *La consacrazione di Cristo, Cristo profeta* e *Morte e trionfo di Cristo*. Precede un prologo: *La nascita di Cristo*.

*** Cesare Cui ha terminato la composizione di un'opera nuova: *Il Saraceno*, tratta da un lavoro di Alessandro Dumas, e che si rappresenterà al teatro imperiale di Pietroburgo nella prossima stagione.

*** Prossimamente al Lirico di Milano si rappresenterà la *Presa di Troia* di Ettore Berlioz.

*** Nelle feste centenarie di Goethe a Francoforte la solennità musicale ebbe luogo nel vasto anfiteatro trasformato in grandiosa sala di concerto, e col programma seguente: l'*Ouverture Egmont* di Beethoven, quella del *Faust* di Wagner, *Il viaggio al monte Truinio in inverno* di Brahms, la *Prima notte di Walpurgis* di Mendelssohn ed una *Melodia* di Schubert.

*** Edoardo Grieg sta lavorando ad un oratorio intitolato *La Pace*, su testo fornitogli dal celebre poeta norvegese Björnstjerne Björnson. Esso dovrebbe eseguirsi l'anno venturo a Parigi, in occasione del Congresso internazionale della pace.

*** Un onore singolare toccò a Siegfried Wagner, ed è l'invito fattogli di dirigere personalmente la sua opera *Der Boerenhæuter* all'Opera di Vienna; essendo regola strettamente osservata che solo possano dirigere l'orchestra di

quel teatro i direttori titolari: tanto che gli stessi Riccardo Wagner e Goldmark non vi poterono mai dirigere le loro opere.

*** Nel 176° *festival* delle *Tre Società corali* di Worcester, Hereford e Gloucester venne eseguito come novità importante un oratorio *Hora novissima* del compositore americano Horalio W. Parker, organista a Boston e professore di composizione all' Università di Yale, allievo del Conservatorio di Monaco e del Rheinberger. Pare che contenga molti e reali pregi di fattura e d'invenzione.

*** E dàlli con gli oratorî! Il maestro Massenet ne ha preparato uno fresco, fresco: *La terra promessa,* diviso in tre parti: *Horeb, Jerico, Canaan.* Anche esso sembra destinato per la grande Esposizione.

Concorsi.

*** Il Concorso della fondazione Meyerbeer, a Berlino, comprende quest'anno tre premi: il primo per una doppia *Fuga* per coro, il secondo per una *Ouverture* a grande orchestra, e il terzo per una cantata: *Coriolano alle porte di Roma,* su poema di Th. Rehbaum. Questi tre premi riuniti formano un totale di quattromila e cinquecento marchi. Per le condizioni del Concorso dirigersi all'Accademia delle Belle Arti a Berlino.

Wagneriana.

*** La questione dei cappelli delle signore in teatro essendosi fatta viva anche alle esecuzioni di Bayreuth, sollevando recriminazioni, essa venne risolta da un ordine della signora Cosima che interdice l'uso d'ogni sorta di cappello nella sala.

*** Nelle recenti rappresentazioni del *Parsifal* a Bayreuth gli applausi di una parte del pubblico alla fine del primo atto avendo sollevato le recriminazioni di altra parte che preferiva godersi nel raccoglimento la calma estatica che induce il finale dell'atto medesimo, la direzione fece affiggere un avviso in cui, mentre si autorizzavano pienamente gli applausi alla fine del 2° e del 3° atto, si pregava il pubblico di astenersene dal 1°, la cui calma e raccoglimento non li consentono: e ciò in omaggio agli stessi desiderî già espressi dal Maestro.

*** Il prodotto lordo delle rappresentazioni del teatro wagneriano di quest'anno ascese a L. 750.000 circa: e malgrado le gravi spese, pare tuttavia che il profitto sia stato abbastanza considerevole.

*** L'anno venturo, a motivo dell'Esposizione di Parigi, il teatro di Bayreuth rimarrà chiuso, e per l'anno 1901,che sarà il 25° della inaugurazione del teatro stesso, si è già stabilita la 100ª rappresentazione del *Parsifal.*

*** Ecco, salvo casi imprevisti, la distribuzione delle parti nelle prossime rappresentazioni del *Tristano* a Parigi sotto la direzione del Lamoureaux:

Tristano	Signori	Gibert — Lafargue.
Kurwenal	»	G. Chais — Sempé.
Re Marco	»	Vallier — Challet.
Isotta	Signore	Litvinne — Pacary — Janssen.
Brangania	»	Brema — Darlays — Spanyi.

La prima rappresentazione sarebbe fissata per il 21 del corrente mese.

Nuove Pubblicazioni.

*** Un nucleo di musicografi bavaresi, tra cui i signori Rheinberger, von Perfall e Sandberger, si è riunito per pubblicare una raccolta d'opere antiche di musicisti bavaresi, degne di essere riprodotte. Essa sarà intitolata: *Opere monumentali della musica in Baviera*, e comprenderà, fra l'altre, le opere di Forster, Ostmayer, Lechner, Neusiedler, del XVI secolo; di Hans Leon Hassler, Torelli e Pachelbel del XVII; e di Cannabach, Rathgeber e dell'abate Vogler del XVIII.

*** La Biblioteca imperiale di Vienna ha acquistato l'*Album* di Beethoven, vale a dire la raccolta di fogli volanti che gli amici del Maestro gli avevano offerto nel 1792 allorquando abbandonò Bonn per recarsi a Vienna. Esso contiene molti graziosi disegni, poesie e scritterelli varî. Ora, si sta preparando un'edizione di questo *Album*, ed il sig. Hermann Deiters si è recato appositamente da Coblenza a Vienna, perchè intende di aggiungere a questa pubblicazione alcune notizie sugli amici del periodo giovanile di Beethoven, periodo finora poco conosciuto.

*** La casa Breitkopf e Härtel di Lipsia ha assunto (in rappresentanza della Casa Ricordi) la sottoscrizione per la Germania e per l'Austria alla importantissima opera di Luigi Torchi: *L'Arte Musicale in Italia*, di cui è uscito già il 1° volume.

Varie.

*** Secondo il nuovo progetto di legge ai diritti d'autore pubblicatosi a Berlino, la durata dei diritti medesimi sarebbe estesa, per le opere musicali, a 50 anni. Inoltre gli autori di nazionalità tedesca avrebbero la protezione della legge tedesca anche se pubblicassero le loro opere all'estero: mentre gli stranieri non l'avrebbero se non nel caso che le loro opere siano pubblicate in Germania, oppure che tra i rispettivi paesi vi fosse un trattato speciale.

*** Un musicista di Chicago, certo Hupferschmidt, ha comperato per 50.000 lire (prezzo forse non mai raggiunto) lo « stradivario » di cui si servì il celebre violinista Wilhelmj.

*** Il Museo berlinese di antichi strumenti musicali si è arricchito della copia esatta di uno strumento a corde degli antichi Germani, chiamato « Rotta », ed il cui originale venne trovato nella tomba di un guerriero tedesco presso Tuttlingen (Foresta Nera). Pare che la fabbricazione di questo strumento dati dal IV al VII secolo dell'èra volgare.

*** *Società musicale internazionale.* — Per iniziativa del Dr Oscar Fleischer, professore di scienza della musica all'Università di Berlino, si è costituita una *Società musicale internazionale*, che dopo essersi con salde basi ben determinata in Germania ed all'estero, invita ora formalmente tutti i musicisti di professione e gli amici dell'arte musicale e della coltura in genere, ad iscriversi e prenderne parte. All'uopo la grande Casa musicale Breitkopf e Härtel di Lipsia ha diramato una lunga circolare in cui sono esplicati minutamente gli scopi ed il programma della Società, che si propone in definitiva di diffondere la coltura musicale in ogni più lontana attinenza con gli altri rami dello scibile umano,

e di risollevare le sorti dell'arte che dalla morte di Wagner e di Brahms sembra aver ricevuto — come si esprime ad un dipresso la circolare — un fiero tracollo, lasciando temere assai di un regresso piuttosto che di un continuo progresso nel suo sviluppo. Riassumendo in brevi parole il programma della Società, questa mirerebbe al precipuo scopo ora indicato col promuovere e facilitare, sia mediante pubblicazioni, sia mediante conferenze ed ogni altro mezzo utile, lo scambio delle idee tra musicisti ed amici dell'arte di ogni nazione, sviluppando ed allargando il commercio internazionale del pensiero e degli studi in ogni parte che abbia — anche lontanamente — rapporto colla musica, curando anche gl' interessi materiali dell'arte. E tutto ciò cercando di favorire e facilitare le relazioni personali tra i soci e mediante due pubblicazioni periodiche, aperte alla collaborazione di chiunque: di cui l'una, mensile, destinata ad accogliere gli scritti, che in qualsiasi modo si riferiscano alla musica: articoli critici, corrispondenze, relazioni, quesiti, notizie, ecc. ecc.; l'altra, trimestrale, accoglierà memorie scelte ed importanti sulla storia dell'arte e della coltura in genere: l'Estetica, la Psicologia e l'Acustica, l'Etnologia, la Filologia (metrica e ritmica, e Paleografia), Teologia (per quanto cioè riguarda la musica liturgica di ogni religione), Pedagogia, Medicina (sempre in relazione alla musica), teoria musicale, ecc., ecc.

Gli scritti saranno pubblicati nella lingua del mittente, purchè sia tedesca o inglese o francese o italiana.

La Società, la cui sede centrale è a Berlino (presso il Prof. Dott. Fleischer, Lutherstrasse, 12) ha in Germania ed in ogni paese civile del mondo (p. es. in Italia, a Milano) divisioni e suddivisioni per facilitare il non semplice còmpito che si è proposto. La quota sociale (a partire dall'ottobre corrente) è di marchi 20 all'anno e dà diritto, oltre a tutti i vantaggi morali proprî dell' associazione, anche all'invio gratuito delle due pubblicazioni surriferite che cominceranno col 1° novembre prossimo.

Le associazioni si ricevono alla sede centrale od alle succursali dei singoli paesi od anche presso la Casa editrice Breitkopf e Härtel. — Possono essere soci anche gl' istituti ed i corpi morali.

Necrologie.

*** A Berlino, in età di 63 anni, morì Emilio Breslaur, pianista rinomato ed autore di ottimi lavori didattico-musicali.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Annuario del R. Conservatorio di Musica di Parma per l'anno scolastico 1897-98. In-16°. — Parma. L. Battei.

Annuario Scolastico del Liceo Musicale Rossini di Pesaro pel 1897-98 (anno XVI). In-8°. — Pesaro. Tip. A. Nobili.

Gasperini G., *Storia della Musica:* letture fatte in Firenze alla sala Maglioni, inverno 1899. In-8°. — Firenze. Tip. Baroni e Lastrucci. — L. 2,50.

Marvasi R., *Chopin* (*il poeta della passione*). Conferenza. In-16°. — Napoli R. Marghieri. — L. 1.

Mastrigli L., *La respirazione nel canto.* In-8°. — Roma. G. B. Paravia.

FRANCESI

Caland E., *Réforme pianistique* (système Deppe). Traduction de l'allemand. In-8°. — Bruxelles. Schott.

Chamberlain H. S., *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres.* Traduit de l'allemand. In-16°. — Paris. Perrin et C. — Frs. 3,50.

Chants 27 pour les enfants, accompagnés de récits (Paroles de S. Brés, musique de L. Collin). In-8°. — Paris. Hachette. — Fr. 1.

Destouches L., *La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels.* In-8°. — Paris. Société d'éditions. — Frs. 3.

Houdard G., *Le Rythme du Chant dit Grégorien.* Appendice. In-4°. — Paris. Fischbacher. — Frs. 5.

Nouvelli O., *La respiration et l'émission du son vocal chez les grands chanteurs de l'ancienne école italienne.* In-16°. — Varsovie. Gebethner et Wolf.

Sosson, *La musique sacrée.* Rapport. — Bruxelles. J. Goemaere.

TEDESCHI

Bachmann F., *Grundlagen u. Grundfragen zur evangelischen Kirchenmusik.* Gr. 8°. — Gütersloh. C. Bertelsmann.

Battke M., *Elementarlehre der Musik.* Gr. 8°. — Berlin. R. Sulzer.

Belart H., *Taschenbuch der Wagnerkünstlerin.* Gr. 8°. — Leipzig. C. Wild.

Brosig M., *Handbuch der Harmonielehre u. Modulation.* 4 Aufl. Gr. 8. — Leipzig. Leuckart.

Eggeling G., *Tonkünstler-Lexicon.* Gr. 8°. — Quedlinburg. F. Viewey.

Ende H. von, *Dinamik des Klavierspiels.* — Köln. Universal-Bibliothek.

Ephraim A., *Die Hygiene des Gesanges. Für Sänger u. Gesanglehrer dargestellt.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Hartel.

Glasenapp C. F., *Das Leben Richard Wagners* in 6 Büchern dargestellt. 3 Ausg. 2 Bd. 2 Abth. (1853-1864). Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Hartel.

Grabowsky N., *Wider die Musik!* Die Gegenwärt. Gr. 8°. — Leipzig. M. Spohr.

Haberl J. E., *Beiträge zur Lehre v. der musikalischen Komposition.* 3 Buch. Die Lehre v. der Nachalung. Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

Hebert M., *Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners.* Gr. 8°. — Leipzig. F. Reinboth.

Jadassohn S., *Erläuterungen der in Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge enthalteten Fugen u. Kanons.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *Ratschläge u. Hinweise f. die Instrumentationsstudien der Anfänger.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf.

— *Melodik u. Harmonik bei Richard Wagner.* Gr. 8°. — Berlin. Harmonie.

Kade O., *Der musikalische Nachlass,* weil. Ihrer Königl. Hor. der verwittweten Frau Erbgrossherzogin Auguste v. Mecklenburg-Schwerin ... Gr. 8°. — Schwerin-Wismar. Hinstorff.

Kastner E., *Chronologisches Verzeichnis der ersten Aufführungen v. Richard Wagners dramatischen Werken.* 2 Aufl. Mit Nachträgen bis 1899. Gr. 16° — Leipzig. Breitkopf.

Klauwell O., *Geschichte der Sonate.* Gr. 8°. — Köln. Universal-Bibliothek.

Mund H., *Die Ausbildung u. Erhaltung der menschlichen Stimmen auf Grundlage der Anatomie, Physiologie u. Hygiene f. Gesanglehrer, Sänger u. Sängerinnen u. alle Gesangstudirende.* Gr. 8°. — Hannover. Sponholtz.

Pfohl F., *Führer dur ch Richard Wagners deutsche Nationaloper « Die Mestersinger v. Nürnberg ».* Gr. 8°. — Leipzig. Reinboth.

Pfördten H., *Handlung u. Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage u. Geschichte.* Gr. 12°. — Berlin. Trowitzsch u. Sohn.

Prochazka R. F., *Mozart in Prag.* Gr. 8°. — Prag. G. Neugebauer.

Prüfer A., *Die Bülmenfestspiele in Bayreuth.* Gr. 8°. — Leipzig. C.W. Fritzsch.

Schmidt H., *Kurze Einführung in R. Wagner's Musikdramen.* — Bayreuth. Niehrenheim und Bayerlein.

Schmidt L., *Zur Einführung in Joh. Seb. Bach's hohe Messe in H-Moll.* Gr. 8°. — Berlin. Harmonie.

Stassen F., « *Tristan u. Isolde* ». 12 Bilder zu R. Wagner's Tondichtg. Gr. fol. — Berlin. Fischer u. Franke.

Wegweiser, praktischer f. Bayreuther Festspielbesucher. Gr. 8°. — Bayreuth. Niehrenheim und Bayerlein.

Wellek B., *Friedrich Smetana's Leben u. Wirken.* — Prag. F. Urbánek.

Wild F., *Bayreuth 1899.* Praktisches Handbuch f. Festpielbesucher. Gr. 8°. — Leipzig. C. Wild.

Wöhler, *Mecklenburgisches Choralbuch od. die Melodien zum Mecklenburg. Kirchen-Gesangbuch in vierstim.* Gr. 4°. — Wismar. Hinstorff.

Wölff C. A., *Methodische Unterrichts-Briefe der Harmonie u. Kompositions-Lehre.* Gr. 8°. — Leipzig. Breitkopf u. Härtel.

INGLESI

Annesley C., *The standard operaglass.* In-12°. — London. Tittmann.

Bagster's, *Gem. Edition of Mendelssohn's Elijah, Full Score, Words and Music.* — London. Bagster.

Shaw G. B., *The perfect Wagnerite: a commentary on the « Rin of the Niblungs* ». In-12°. — New York. Stone.

Taylor J., *How to Sing at Sight.* From the Staff. Whith an introduction by William H. Cummings. 2° ed. In 8°. — London. G. Philip.

Weber F., *A popular history of music from the earliest times.* In-8°. — New-York. Scribner.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Cametti Alberto. — *Graduale et Offertorium* ad duas voces concinenda organo concomitante (a Pentecoste usque ad Adventum).

Le due composizioni sono serie ed elevate: alcune progressioni cromatiche usate con cautela non alterano punto il carattere prettamente chiesastico di queste composizioni.

Hartmann Ludwig. — *Wei Fantasien für Orgel.*

Due splendide composizioni. Alla prima però si potrebbe rimproverare un tal quale scolasticismo; alla seconda (scritta precisamente nella *forma* della *Sonata*) non mi pare troppo adatto il titolo *Fantasia.*

Herzog J. G. — *XIV Orgelstücke (Postluden).*

Alcuni di questi postudi intessuti sul tema di un Corale sono vere miniature contrappuntistiche e veri modelli sull'arte di intrecciare attorno al *Cantus firmus* un contrappunto avente una speciale figurazione ritmica. In tutti poi l'armonia è splendida ed efficace.

Louis Köhler. — Op. 165. *Sonaten Studien.* — Breitkopf e Härtel.

Sotto questo titolo sono raccolte in 12 fascicoli e ordinate a scopo d'insegnamento *Sonate* di Clementi, Kulau, Mozart, Haydn, Dussek, Hummel: però, dato il progresso della tecnica pianistica, appoggiata oggidì ad altri criteri, la digitazione del Köhler non è sempre la migliore.

Rébikoff W. — Op. 15. N. 2. *Les Démons s'amusent.* — Mosca. P. Jurgenson.

In questo breve pezzo il compositore sacrifica, crediamo per eccezione, al gusto barocco di sorprendere l'orecchio con la stranezza armonica e melodica; l'arte non ci guadagna nulla.

Reger Max. — Op. 26. 7 *Fantasie-Stücke für P.forte.*

N. 1. *Elegie.* — N. 2. *Scherzo.* — N. 3. *Barcarole.* — N. 4. *Humoreske.* — N. 5. *Resignation.* — N. 6. *Impromptu.* — N. 7. *Capriccio.*

— Op. 27. ***Phantasie für Orgel, über den Choral « Ein feste Burg ist unser Gott »***.

— Op. 29. ***Phantasie und Fuge (C-moll) für Orgel***. — **Leipzig. Rob. Forberg.**

Le eleganti composizioni per piano e quelle per organo, severamente elaborate in istile polifonico, ci raffermano sempre più nella buona opinione altra volta espressa sul valore di questo artista.

Sonneck O. G. — Op. 8. ***Romanze*** und ***Rhapsodie*** für Geige mit Klavierbegleitung.

— Op. 9. ***Cyklus*** für Baryton mit Klavierbegleitung aus « Eine Totenmesse ». — Frankfurt a. M. B. Firnberg.

Strauss Richard. — Op. 39. ***5 Lieder für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung***. — Leipzig. Rob. Forberg.

Già li annunziammo nel 2° fascicolo di quest'anno; nella presente edizione sono trasportati in registro più basso.

Tarenghi Mario. — Op. 14. ***Rimembranza*** per P.forte. — Milano. R. Fantuzzi.
Povertà nello sviluppo melodico e nel ritmo.

Autori antichi.

Godowsky Leopold. — ***Fr. Chopin. Selected Studies for P.forte arranged for the left hand***. — New York. G. Schirmer.

Considerati in sè e sotto l'aspetto puramente tecnico, questi ***studi*** di Chopin, adattati all'educazione della mano sinistra, sono notevoli e degni dell'attenzione dei pianisti. Gli ***studi*** sono i seguenti: N. 1, 2, 5, 7 dell'Op. 10, e N. 2, 4, 5, 6, 9 dell'Op. 25; segnaliamo i due in ***La minore*** (Op. 10, N. 2 e Op. 25, N. 4) trascritti per la sola mano sinistra. Sotto il titolo di ***Badinage*** l'A. ha combinato in un solo studio i due in ***Sol bem. maggiore*** (Op. 10, N. 5 e Op. 25, N. 9): aggiustamento ingegnoso; però in nome dell'arte ci sia permesso far le nostre riserve e domandare se gli ***studi*** di Chopin, opera di bellezza imperitura, meritano la sorte d'esser tema alle capriole dei virtuosi.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile*.

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

INDICE ALFABETICO